

城市的张望

严飞——著

以社会学家的锐利目光，探寻新一代香港人的思想结构和文化关怀

看懂一个地方是很难的，严飞站在兼备内外视野的门坎上，博观约取、举重若轻地帮助读者懂得香港。

——陈冠中

不为权谋，不为虚誉，他依凭社会学家的敏感，以及生活和工作于香港的数年体验，传达了对香港的感情和关心。他写出了深刻的香港。

——马家辉

中信出版集团

版权信息

书名:城市的张望

作者:严飞

ISBN:9787508677002

中信出版集团制作发行

自序：我与香港

香港回归20年，这座城市发生了太多的改变。这些改变有的让人陌生和远离，熟悉的世界总是变得面目全非；但更多的，则是让人对于未来充满期待。

2002年，我第一次来到香港，参加香港国际社会服务社的暑期实习。彼时自由行尚未开通，去香港需要申请因公通行证，临行之前还需接受专门的思想政治教育，被叮嘱进入“另一制”之后各种需要注意的事项。我们乘坐京九线入港，火车需要在常平站停靠，所有乘客拎着行李通过出入境的边检，然后再换车进入香港。

火车缓慢地驶入香港，铁路线两边都是密密麻麻紧挨在一起的高楼，这是我在内地从未见过的楼宇排列。那些高楼上一扇扇狭小的窗户，构成了我对于香港全部的最初印象，这大概也是我第一次对于香港的拥挤有着直观的体验。

初次来到香港，一切都是新鲜与陌生。我们的任务是负责新来港移民的心理辅导与培训，需要设计一些小组活动，帮助这些新移民更好地融入本土社会。但事实上，与他们相比较，我们才真正是这座城市的外乡人，只不过我们浮光掠影般匆匆而过，他们需要在这里为一段陌生的人生旅程奋斗。

因为是实习，所以工作上并没有太大的压力，因此有比较多的时间可以接触香港。没有自由行的2002年，香港很少见到来自内地的游客，与人交流的时候讲普通话总感觉很不自在，缺乏自信。去商场购物买东西，也总是莫名地担心售货员在用异样的眼光看着你，以至于到后来，干脆在所有的公共场合都说英语。2002年，香港还深陷经济

危机的泥沼当中，美国“9·11”事件刚过去1年不到，全球网络神话又变成泡沫，这对于十分依赖外部市场的香港来说，打击无疑是巨大的，失业和负资产就像阴云一样笼罩在人们的心头。我们去参观一些社会工作机构，常常见到很多人在争抢月薪七八千元港币的工作。一声叹息之下，彼时的我们却并不能真正体会到本地人为揾三餐的辛酸。第一次来到香港，留下的，全是对一座另一制度规则运行下的城市的新奇回忆。

2005年，我正式入职香港城市大学，开始了一段为期3年的全职工作，这让我有机会第一次真正生活在这里，了解这座城市的肌理和脉络。也正是这3年，让我开始投入对香港的观察、写作和批判当中，这种投入不仅源于我对一座城市以及居于其间的人们的感动，也根植于我对香港的制度逻辑和公民意识的认可。

不得不承认，初到香港工作的我，是和这座城市刻意保持疏离的。当时的我，自恃是海外名校毕业的精英，拿着优厚的薪水，住在带有会所的私人屋苑里，每逢周末，都会和内地的朋友们聚会，我们或者晃荡在金钟、中环的高级食肆、酒吧里，或者聚在某一位朋友的家里聊天打牌，甚或是租一艘游艇出海玩乐。2003年自由行的开通，让香港的旅游业和地产业开始倾斜依靠于内地游客的购买力，铜锣湾、尖沙咀、旺角的大小商铺里到处都飘荡着普通话。我不再以说普通话而脸红，在所有的公共场合说普通话，在工作场合说英语，独独排斥学习粤语，因为我觉得香港不过是我人生里程的一个跳板，我在这里为自己的履历添金增彩，然后就会前往下一站。反省在港这段最初的岁月，我可以很明显地感觉到那一股所谓的大中华心态在扭曲着我的内心，让我浮于城市之上。我知道，类似于这样的故事，在今天依旧频繁地上演。很多如我一般的内地人才来到香港，他们享受着城市所带来的一切服务和便利，却从来不和这里产生任何的交集，以“精英主义”的高端身份置身于城市之外。

2006年，在朋友的邀请之下，我加入了一份基于国别政治研究的电子杂志《纵横周刊》，开始每周为刊物撰写香港的文化评论、时政分析。用文字去丈量一座城市，可以很肤浅，也可以很深入。介绍一座城市总是容易的，又有谁不爱那些流光溢彩的表面。但如若想细致地了解城市的逻辑，剖析城市人所面临的困惑和希冀，就必须要更进一步地融入其间，努力汇入，撕破心间的那一道与本土的隔膜，成为与城市共同进退的一分子。

我从私人屋苑里搬出，住进了深水埗一家狭小的唐楼单位里，这里阴暗潮湿，楼梯里散发着破旧的气味，但乐趣是常常可以听见街坊邻居的家长里短。紧挨着我的邻居和我共享一道铁门，她的孩子正在准备中考，未来的目标是学习工程学，因为毕业后会找到一份稳定的职业。但在夜里，隔壁会时时传来这位单亲母亲对儿子的训斥和叹息。拐角的一家有两个女儿，爱听Twins的流行歌曲，每日快乐地唧唧喳喳。下楼步行几分钟，是一家依旧还保留着婆婆手推车的茶楼，有一位婆婆因为酷似香港演员马蹄露，而一直成为我们每周饮茶的首选，去看“马蹄露”的兜下巴成为我和同事们不成文的最爱。不远处还有一家极为简陋的牛肉面店，每日总是排着长队，里面的咖央西多士据说还吸引过某位特首的光临。下班后，我会在路边一位拎着小篮子售卖水果、蔬菜的阿伯那里买水果；每几个月我会把看过的报纸杂志用一个手推车送去收废旧报纸的回收站，去换十几元的牛肉面钱。我曾经很自豪地跟那些在投行工作、在中环穿行的朋友说，我了解香港废品回收的所有细节，而引来他们的一阵嘲笑。

深水埗是一个极富香港本土生活气息的地方，嘈杂而又市井，是与我们所熟悉的购物香港、动感香港完全相反的一个截面。我租住的唐楼在我离开之后就被大的地产商购买，原地改建成了一个独栋的高层公寓，那些曾经的街坊邻居不知搬去了何处。本土作家周绮薇曾写过一本书叫作《推土机前种花》，说的就是在深水埗这个地方。政府要对社区老街进行拆迁改造，有一群老人，他们一辈子都住在这儿的

唐楼里，一辈子都在自己一套固有的轨道里生活，当他们的房屋被拆毁，赖以生存的温情环境被改变的时候，他们是如何抗争并发出弱者的声音。

文化研究学者阿巴斯（Ackbar Abbas）曾将香港形容为一个消失的空间，这里消失的，不仅仅是这些老旧的建筑和街坊故事，也有殖民地的荣光回忆。

2006年11月11日午夜12点，我和许多香港人一起，伫立在位于香港中环的天星码头边，看着这座已经运营长达48年历史的码头，熄灭最后一束航道灯光。

一旁的香港本土乐队在不停歇地用英文唱着不知名的歌曲，重复着“is there no other way”（难道没有其他的可能）这句歌词。人们伤感与哀叹之时，无数的镁光灯闪烁不止，将码头的最后一晚照得分外明亮。12月12日，拆卸工作依照计划如期开始。同日，一部分香港团体和市民高举着“保存集体回忆”的标语牌，来到天星码头，呼吁政府重视对承载香港故事之公共空间的保育，以留存香港人共同的记忆。

在我看来，保卫天星码头，以及不久之后的保卫皇后码头，是香港过去10年里一个非常重要的转折点，通过守护香港人集体回忆的民间叙述，在政治层面直接催生了香港本土意识的觉醒。这之前，香港鲜有街头抗争和社会运动，香港的年轻人也几乎不会投身到任何的社会议题当中。本土运动召集人朱凯迪就曾告诉我，一直到2005年韩农在香港举行反对世贸游行的时候，香港人才恍然明白，原来还可以在街头表达意见，和政府进行直接的抗争。一年之后的天星码头，随即成为抗争的天然试验场。年轻一代的香港人，开始对与自己生活息息相关的议题，表达自己的看法和主见。不少香港人觉得自己在社会事务上不单有发言权，还应有决定权，他们积极参与有关集体记忆、文化保育、创意艺术、社区重建等本土公民运动。对此，香港传媒人马

家辉在《明报》的一篇专栏文章里写道：“在废墟里看见罗马。”罗马不是一天可以建成的，但是，只要每个人还记得自己的公民身份，那么，一个恺撒并不能改变罗马的共和国地位。

2008年的秋天，我离开香港，远赴美国继续深造。那一年，香港政府在检讨城市竞争力是否正在面临边缘化的困扰，年轻人正在热烈地探寻如何重塑本土化。那一年，两地之间只谈竞争下的融合，文化界的潮流是北上。与此同时，我开始了一项新的研究计划，对香港新一代的文化人进行一次全面的访谈，领域涵盖艺文创作、本土文学、诗歌漫画、独立出版、公民媒体、社会运动、国际关系等多个方面。我的目标是想探寻在一个面临政治挤压、文化反哺大变动的香港中，这一代香港人有怎样的思想结构和文化关怀，他们的挣扎和困惑，他们的理想和希冀到底根源在哪里，又是如何自我解构，并连带出群体的公共效应。

没有想到这一计划从开始酝酿，到最后完成，整整花了6年时间。这6年里，香港发生了太多的变化，我的不少朋友离开了香港，去往他城寻求更稳定的发展；也有很多朋友留在这里，成为城市肌体的一部分，组织研讨会、社区改造、公民夏令营，投身于一场宏大的改变香港命运的运动之中。

这6年里，我也从一位香港社会的观察者，慢慢转变身份，成为香港政治与历史的研究者与书写者。2012年，我出版了《我要的香港》，初衷只是想表达对于什么是我想要的，什么是我不想要的香港的一份冀望。2014年，当我准备将2008年就开始的这一访谈计划付梓的时候，我突然意识到，这本访谈集的主题，自始至终都没有改变。这一批新一代的香港人，他们对于香港的热爱，始终都包含着很强烈的想要改变香港的愿望，并在行动场域里聚集了极大的能量，重申这是我们的时间、我们的地方，是“我城”、我们的香港。

香港回归多年，历史似乎又走到了另一个关键的节点。从最初的游客，到“他城”，再到“我城”，我与香港这一路的12年，也许并不能算作一个典型。对于香港未来的发展道路，我也无法给出明确的答案，但我愿意继续投身其间，一起去践行我们不可忘却的对于价值和理念坚守的诺言。

第一辑

港城

门槛上的人

在过去很长一段时间里，我都将自己形容为“门槛上的人”，将自己观察城市的视角形容为“门槛上的视角”。所谓门槛上的人，其实是套用了天津作家冯骥才的说法。冯骥才曾说，评说一个地方，虽然可以采用很多种方法，但是最好的位置是站在门槛上，一只脚踏在里边，一只脚踏在外边。倘若两只脚都站在门槛的外边，隔着墙说三道四，难免信口胡说；倘若两只脚都在里边，往往身陷其中，既不能看到全貌，也不能道出个中的要害。只有身在其中又在其外，既是某个事件的亲历者又是观察者，才可以拥有双重的批评特权，在兼容“本土”“外地”的基础上，更好地观人所不察的细节，发人所不觉的忧思。

但门槛上的人也各有不同。我2005年初到香港工作的时候，当时的我和所有其他进入香港的内地朋友都抱有相同的想法，我把这座城市当作自己的跳板、未来职业发展的中转站，香港不仅为我提供了一份优厚的薪水，更为我提供了未来继续前进的平台。我把自己的角色定位为内地在港的精英，每个周末流连于那些大型的购物商城和食肆酒楼，再时不时到深圳拿着港币去消费。我甚至拒绝学习粤语，坚持在所有场合里说普通话或者英文，以彰显自己在政治上的一种优越感。用香港文化人陈冠中的话说，这根本就是一副天朝主义的心态和嘴脸，用大中华的中心思想在香港体现自己的存在感。

直到今天，我的很多从英美名校毕业来到香港的朋友，他们保留的，还是这种类似的思维模式。他们大都从事投资金融行业，活动范围局限在中环、金钟；他们有自己的港漂圈，每个周末会组织游艇出海钓鱼，或者内部举办“非诚勿扰”之类的相亲活动。他们中的很多

人，极少去到深水埗、新界，更不用说天水围这样的地方，至于菜园村的抗争活动等更是与自己的生活圈和消费圈没有任何的交集。作为一种门槛上的人，他们（包括当时的我）虽然身处香港，但其实是抗拒跨进门槛里面，更多的时候是有意识地将那只踏在里边的脚收回来，隔离于城市之外。换句话说，当我们处于这种生活状态的时候，我们仅仅只是这座城市的匆匆过客，贪享着香港身份所赋予的种种便利。

2006年，受朋友的邀请，我加入了《纵横周刊》，开始每周撰写一篇香港文化方面的专题文章。这本电子刊物是一份基于国别政治的研究性学刊，参与者按照国别地区每周完成一篇该地区的时政分析性文章。我的第一篇文章是写香港城市大学的校长选举，结果文章出来后被组内的同仁批评得很厉害，批评的要点是一点不接香港的地气。于是我就再写，写到第三遍还是被批评。我不得不开始进行反思，为什么自己认为写得不错的东西在别人看来却不行，为什么我对香港的近距离观察却是如此地游离，如此地不接城市的地气，这是什么原因？我后来发现这可能与我的身份有很大关系，我虽然每天都在这座城市里生活、工作，但思想和情感并没有融入这个社会中去，香港于我而言，只是人生的跳板和驿站。我这个所谓门槛上的人，其实尚在门槛之外。我不仅不是香港人，甚至连香港的人都不算，充其量只是在中环的人，或者在金钟的人。

我相信，不仅是香港，在任何一座城市，北京、上海、南京、广州，都有很多门槛上的人。他们虽然把头已经伸了进去，但脚还在门槛之外，只把自己居住的城市看成方便自己栖息的一个地方，一个载体而已，可以从中获取各种资源，从不会主动和这里发生千丝万缕的联系，融入其间，并发出自己的声音。所以，他们不会对这座城市产生任何的痛或者爱，他们的喜怒哀乐依旧停留在个体的层面，却没有意识到城市里正在发生的诸多公共议题，其实也和自己有着千丝万缕的关系。广州在守护粤语，南京在保卫梧桐树，北京和昆明都在进行

邻避运动，但是这些抗争是“他城”的事情，是“他人”的责任，和自己职位的升迁、薪酬的多寡并不息息相关。就算把这些事情牵扯进日常的都市生活，但只要不伤筋动骨，就能避则避，在一种群体性犬儒主义下寻求自我的组织性庇护。而可悲的是，这样的群体越来越多，这样的思维正在慢慢主导我们城市运行的基本逻辑。也许偶尔，我们可以看见一两位勇敢的人士站出来，从喉咙的深处喊出嘶哑而孤独的音符，但沉默的大多数还依旧选择默不做声。当无数在门槛上的人都选择把自己的脚踏在外面，就会造成整个社会的集体失语，个体勇气就难以凝聚到一起，而得以提升至城市勇气，每一座城市也因此无法升华为“我城”。

当然，作为门槛上的人，要保持一只脚在里、一只脚在外的平衡并不容易。身份与立场的不同，往往会让人们在内心挣扎，不知该如何做出选择，尤其是做出正确的选择。但其实，我们并不需要一味地纠结什么是“正确的”，什么是“不正确的”——投入其间，迈出行动的第一步，就是走在正确的方向上。

对于我自己而言，我渐渐发现，当我和香港的交集越来越密，我反而逐渐将两只脚都走向门槛里面，并且是毫不犹豫地，开始尝试一种建构本土化的努力，对香港的批评也因此越来越厉害。这是一座正在迅速变化的城市，她的未来到底会怎么走，不仅仅在于本地的力量，也取决于门槛上的每一个人——他们对公共事务的立场，以及投入其间的决心和力度。

消失的石硖尾

在很长的一段时间里，我都住在香港的深水埗，每日走路去上班。沿着大埔道，走到石硖尾街，再行到大坑东道，或者南山邨道，这一路会经过一片很大的公共屋邨。有的时候为了省时间，就会选择横穿过这一片密集的楼宇；而有的时候，同事们也会三三两两地聚在一起，在屋邨中夹杂的小茶餐厅或者大排档里吃一份快餐午饭。

这里是香港最早的公共屋邨——石硖尾邨，记录了香港50多年公屋发展的历史，其所蕴含的历史意义，是香港人集体记忆中难以抹去的重要一笔。

香港的住房分为三类：公屋、居屋和私屋。公屋即公共房屋，是政府兴建然后出租给低收入家庭或者领取综援（综合社会保障援助）的人士，每月只收取极为低廉的租金，有点类似内地的廉租房。虽然租金很低，但狭小的空间里一家常常要挤五六口人居住。居屋也是香港政府的公共房屋计划之一，不同于公屋的是可以廉价售予低收入市民，让买不起私人楼宇的市民也可以拥有一套自己的房子，类似于内地的经济适用房。私屋则是由房地产商开发的私人屋苑。

香港寸金尺土、地少人多，住房历来是困扰香港人的大问题。19世纪著名学者王韬在《香港略论》一文中，就曾用“小如蜗舍，密若蜂房”8个字，形容当时香港华人的住房状况。“二战”以后，这一情况又伴随着大量内地移民的涌入而变得更加严峻：全港人口由1945年的60多万，激增至1950年的230万，而可居住房屋却又因为战争的破坏，数量大幅下降。

房租高昂，房屋奇缺，20世纪50年代的香港人只好用铁皮、木板搭建木屋，自力更生解决艰难的居住问题。可是，木屋抵御天灾的能力极差，稍有不慎，便可引来火灾，时人亦谑称火灾为“无牙老虎”，喻其危险。到了1953年12月24日圣诞节前夕，危险终于演变为现实，石硖尾木屋区一场突发的大火让6万多香港人无家可归。仅仅从当时香港总督葛量洪在向英国政府的报告中，就可以看出受损害的程度是多么令人触目惊心：石硖尾的大火，涉及三个木屋区，灾场广及41英亩，相当于165921平方米。大火历时6个小时才受控，烧毁万间房屋，6万人一夜之间顿成灾民。

大火之后，当时的港英政府为了在短时间内安置大量无家可归的居民，就在废墟上的石硖尾邨兴建了29栋大厦，以供灾民入住。这些旧型的建筑多采用简单朴实的设计，每一个单位面积均为120平方呎（相当于11.15平方米），如方格一般整齐划一，每层楼在两翼相连的中央走廊处设立公用的厕所和厨房。整栋大厦从高处望去，楼宇像英文字母H，走廊信道看起来也如一个H，密密麻麻地布满了一个又一个单元房。虽然拥挤和逼仄，但对于当时那些居于木屋中的香港人而言，却已是极大的改善，至少这里有家的感觉，并且再也不用担心火灾的威胁。

自1954年石硖尾邨兴建大厦之后，港英政府认识到提高香港本地人居住条件的重要性，于是开始大面积地兴建公共房屋，以便为低下层市民提供住屋福利，而现时负责兴建公共房屋的香港房屋委员会亦在这个背景下成立。石硖尾邨就此成为香港第一幢落成的公共屋邨，名副其实地被树立为香港公屋发展的一个重要里程碑。

这之后，公屋正式成为香港人日常生活中不可替代的重要组成部分，延续至今，几乎每一个香港人都有过一段在公屋中的生活经历。这些简陋却又朴实的居所，铺满了他们的成长印记，我们也常常从香港电影的画面中，看到这些令人熟悉的场景（譬如吴宇森1990年导演

的电影《喋血街头》，就通过刻画几个成长于石硖尾的主角，反映了当时香港的生活状况）：全家老小蜗居一室，和一个楼道的住户共享卫生间、厨房，要排队洗澡如厕、轮流烧水做饭。在高密度的居住环境下，公屋里的香港人学会了自得其乐，学会了如何忍让，并视石硖尾邨为他们共同的家——大人们攻打四方城（玩麻将牌），小孩子打波子（玻璃弹珠）、捉迷藏……

2006年10月17日，石硖尾邨被清拆。香港旅游发展局就将这个香港最早的公共房屋列为旅游景点［不知那些在海港城、香港国际金融中心（IFC）疯狂购物的游客们可曾有想过来到这里，切身体会一下这另一面的香港呢？］，而房屋署则有意保留其中的一座作为博物馆之用，足见其特殊的地位。

这一大片记录了香港人无数故事的公共屋邨一拆，石硖尾邨长达半个世纪的情与事终告完结，许多香港人的共同记忆也在清拆中被消磨掉了载体。在拆迁的前一天，空置多年的石硖尾邨突然热闹了起来，很多香港人自发地拿起相机，来到这里拍照为香港留下一些历史的图像。图片汇聚在一起，取名叫“我们的五十年”，也即是香港公屋的五十年。更多的则是曾经居于此地的老街坊，故地重游，缅怀岁月。报纸的专题报道里，100名石硖尾官立下午小学的校友，笑谈着当年“穿睡衣返学”“抄功课交差”等童年往事；陈太回忆着当年一家九口住在一起，为了节省空间而夜不闭户的情景；黎叔回忆着当年每次晚间洗澡，均要有人把守，以避免撞到因“屋企（家）太细（小）而睡出走廊”的邻居；蔡氏姊妹则最难忘居民不时为争厨房争洗手间而大打出手的有趣往事……

石硖尾邨，在拆迁前的这一刻，在依依不舍中被浓缩成了香港人回忆香港的符号。我们住在石硖尾，我们成长在公屋，这是香港人自发的一种纯然的感情耽溺，既是对过去历史的重视，又是对现今本土意识与身份的认同。虽然石硖尾邨在今日的叙述中只能通过影像、文

字和博物馆的陈列再现，但记忆不会消失，历史也不会遗忘。随着这些年香港本土运动的酝酿和发酵，很多类似石硖尾邨的香港回忆，还将会继续演绎，继而成为香港人都市文化中最为珍贵的一部分，这是那些再多的高楼大厦、再美轮美奂的购物商场也无法换回的精神内核。

香港，一座输水管森林

远离绿色的建筑

香港的都市空间是让人迷失的。

曾经在很长一段时间里，我都住在深水埗一间不足10平方米的唐楼小屋里，潮湿、拥挤，夹杂着街坊邻居的各种市井声响。在密密麻麻拥挤的香港，这一栋窄小而破旧的唐楼只不过是城市空间特色的一个缩影；而那些居住在局促空间里的香港人，他们一生都在和拥挤打着交道，在一个输水管建构的都市中为生计奔波——诚如本土小说家韩丽珠在《输水管森林》一书中所言，“天色已经黑透，我仍然走不出巷子，如被困在迷宫般没有希望。”

在香港这座输水管森林里，一切都是没有灵魂的，一切都是和绿色绝缘的。地产商为了求快，政府为了求快，大量使用混凝土作为主要的建筑材料，疯狂地建造新楼盘。高密度的高层建筑群集合在一起，形成了一种特有的城市哥特式风景，而在这风景之下的灵魂和动力，则是无孔不入的商业利益。

是什么使得建筑远离了绿色，远离了其最本质的价值内涵？

曾担任英国朴次茅斯大学建筑学院院长的英国著名人文学者杰弗瑞·布罗德本特（Geoffrey Broadbent）曾指出，事实上自从人类诞生以来很长一段时间之内，建筑的形态就一直是“绿色”的，例如那些用石块或者木材堆砌起来的柱洞、棚屋等，都具有改善室内温度条件的最基本功能。

但伴随着18世纪60年代英国产业革命（标志着西方现代化开端的到来），越来越多的厂房因为防火需要，采用起框架结构的建筑风格，并在四周砌上石墙或者砖墙，以遮护那些笨重的新式机器。另一方面，在生产力大大提高的背景之下，城市急速发展，城市住宅的需求快速膨胀，人们的审美观念也不断更新，并开始要求建筑从中世纪式的手工业操作发展为工业化操作，一种强调“技术英雄主义”的情结肆意高涨，加上在同一要求下新的建筑材料、新的建筑结构和建筑设备不断涌现，促成了一场浩浩荡荡的建筑革命。

这场现代化标志下的建筑革命，其核心要素就是摆脱建筑物自然、原始的形态，追求一种“理性化、标准化、效率化”的建筑精神，建筑由此被比喻为一台“居住的机器”，“去绿色”主义大行其道。

杰弗瑞认为，具体说来，工业革命时期的六项发明加剧了建筑物的这种“绿色衰退”（de-greening）浪潮。1853年奥蒂斯（Otis）发明的安全电梯；1879年电动机开始被用来驱动第一辆电气机车；同样在1879年，爱迪生发明了电灯；英格兰的马尔文钱斯公司（The Chance Company of Malvern）又先后于1884年、1885年和1886年发明了平板玻璃；1884年，后来被赞誉为“摩天大楼之父”的美国建筑师威廉·勒巴隆·詹尼（William Le Baron Jenney）设计建造了芝加哥家庭保险公司大楼（Home Insurance），标志着世界上第一座钢铁框架结构建筑物的诞生；到了1902年，威利斯·开利（Willis Carrier）在纽约一家印刷厂安装了他开发的第一台商用离心式制冷机，从此开创了制冷和空调的现代纪元。这些发明在随后的50年内相互结合，逐渐促使现代建筑向耗能、强调功效、注重实用性等方向发展，并将“绿色”与生态环保这些古老但有益的概念抛之身后。

但从20世纪中期开始，有着现代化标志的建筑却给城市带来了诸多问题，例如城市拥挤而滋生出的城市暴力与犯罪。人们面对着那些

千篇一律，缺乏人情味的巨大钢架结构式建筑，感到愈加单调、不满。他们的精神需求急剧高涨，要求重建建筑的精神价值。但人们又找不到精神价值的依托，萨特的存在主义更促成了强调自我、突出个人思潮的膨胀，在这种文化背景下，出现了所谓相对于工业革命时期“现代化”的“后现代主义”。人们针对现代主义“形式服从功能”，提出“形式引起功能”“形式启发功能”“形式跟从形式”，并开始公开反对“房屋是居住的机器”“少就是多”“装饰即罪恶”等口号，要求传统的复归以及艺术性、人情味、乡土、大众化和装饰。按照美国著名建筑师罗伯特·文丘里（Robert Venturi）的说法，就是宁要混杂而不要纯粹，宁要折衷、含混、凌乱而不要洁净、明确和统一。

另一方面，这一时期接踵而来的一系列环境公害事件在震惊了世界的同时，也动摇了人们对地球肆意恣睢的顽疾，迫使人们不得不重新反省，人类究竟应该怎样对待自然环境，怎样对待我们所生活的城市。

1962年，蕾切尔·卡逊（Rachel Carson）的传世之作《寂静的春天》（Silent Spring）在美国出版发行。这本文明社会环保意识觉醒的标志性著作不仅唤醒了无数美国人的环保意识，也同时开启了人类历史上的环保时代。这之后不到10年，在美国全面保护环境的法律就得以通过。也难怪一位作家曾经说道：“蕾切尔·卡逊写了几千字，这个世界就改变了方向。”

另一件必须提及的事件则是从1973年起爆发的数次石油危机。在这些危机中石油输出国组织选择将原油的价格上涨4倍之多，特别是在伊朗爆发了伊斯兰革命之后，原油的价格在此基础上又上涨了150%。石油危机的结果，就是给石油相关产业带来了严重的影响。而对于建筑行业来说，则直接影响了建筑物内部的照明、供热和空调系统，并

促使各国意识到能源并非取之不尽、用之不竭，于是纷纷投入到各种节能建筑的研究中，引发建筑界设计时考虑节约能源的热潮。

在这三大背景之下，人们逐步开始重视绿色环保这个崭新的议题。1972年6月5日，世界上第一次国际环保大会——联合国人类环境会议在瑞典斯德哥尔摩举行，世界上133个国家的1300多名代表出席了这次会议。这是世界各国政府共同探讨当代环境问题，探讨保护全球环境战略的第一次国际会议。在该次会议上，不仅通过了《联合国人类环境会议宣言》（简称《人类环境宣言》或《斯德哥尔摩宣言》）和《行动计划》，也同时第一次提出了“永续建筑”（Sustainable Buildings）这一议题。

所谓永续建筑，根据联合国全球永续发展宣言的定义，其含义为：“一个永续建筑需思考的操作事项是建材、建筑物、都市区域的尺度大小并考虑其中的机能性、经济性、社会文化和生态因素……为达到永续建筑环境，必须反映出不同区域性的状态和重点以及建构不同的模型去执行（如全球性和区域性等模型）。”这一概念充分反映出人们对“绿建筑”的渴望与需求，一个真正能提供人类生计、万物生存与地球生命的建筑朝向，必然是从过去消极的管末式处理转向积极的源头减废，从而迈入一个“生态都市”的时代。

但是香港，显然不是一个生态的都市。在这里，政府不容许早开晚收的茶档小铺摆放在露天街头，因为这对于城市管理者而言太没规矩、太过危险；公共空间的功能只能是吸引人流的通道，没有生机和活力，因为野心勃勃的政府早已将其规划为缤纷绚丽的商场以吸引客流，增加投资的回报。这些个短视、功利、投机和肤浅的行为，使得香港演化成一座名副其实的输水管森林。

失去灵魂的商业都市发展

20世纪90年代，香港的建筑设计美学开始分支成两大主流：“官僚主义”和“地产主义”，前者由香港政府建筑署主导，后者由大地产商主导。“官僚主义”把所有建筑物看成棋子，以“净化空间”作为城市的规划目标；“地产主义”则把所有建筑物看成平面容器，奉行简单的功能化和实用化。两者的共通点就是都不重视建筑空间的质素，不注重历史文化的蕴意。他们只追求外表、数量、体积、高度，只关心档次、品位、价位和利润，不以“人”为本，而以“商人”为本，以经济利益为本，凸显出香港建筑文化中充斥的商业主义（mercantilism）本质。

在土地资源方面，因为刻意地推动高房价，香港仅有21%的土地被利用开发，其他土地则被政府规划成公园或留为荒岛、山脉；在人口方面，根据香港统计处的统计资料显示，香港近年来人口正以惊人的每10年100万的速度持续增长。然而，这大量的人口在香港区域空间内并不是平均分布的，有超过一半的人口聚居于城市的中心区，从而导致了香港市中心区的人口高度密集化。在一些地区，人口密度甚至达到了惊人的46000人每千平方米（如旺角及深水埗地区相对狭小的居住单位）。

由于香港人口管理与城市规划的这种特殊性，香港居住区的发展形式通常是在一栋大楼内居住多达10000名居民，这个数量相当于欧洲居住标准中一个或两个城镇的人口。大量的人口居住在如此狭小的空间内，必然会引发关于私密度、开放空间、日照及通风缺乏等大量问题。住宅大楼没有足够的通风和日照最终归咎于高密度的规划和建筑设计。邻近社区带来的大量人口造成了大楼里的人们彼此视而不见的现状，香港人也因此无法享受到合理的居住环境和生活质量——没有风、没有阳光、没有景观，也没有社区邻里的空间，一切都与绿色建筑、生态城市理念中重视环境负荷、居住品质及永续发展的目标背道而驰。

一般来说，一座城市建筑设计的风格与形态，是政府建筑工程规划机制与都市规划方法的产物。而香港的情况则比较极端，香港的建筑式样、潮流都不是由建筑学派和政府规划所引导，而是由香港的几个大地产发展商所左右。在这种大地产商一味注重建屋速度与数量的建筑文化下，辅之以政府的高地价政策，最能影响香港建筑的，反倒不再是建筑设计原则，而是政府的《建筑物条例》（Building Ordinance）。

该条例是由香港房屋委员会及房屋署负责制定与执行，规定所有建筑必须遵循该条例。但是在地产商的理解之中，该条例仅仅是一个必要条件，而非充分条件——由于香港的地价十分昂贵，建筑物的兴建速度就显得尤为重要，因为施工期间每日要付的利息可达百万元，早点完成工程，楼宇就可以早点出售，获利也更多。于是，兴建速度要快，设计就要简单，除了能够在最短的时间内建造出最大的“可卖面积”之外，楼面的高度、窗户的设计、空间的布局等都仅仅只需要达到政府建筑条例的最低要求即可。因此，简单的代价往往是牺牲掉了建筑物其他方面——诸如历史、社会、文化和政治——所带来的社会价值，也同时破坏了香港建筑的整体美感以及其所应该具有的绿色环保特性。

例如在布置楼层平面图时，香港的设计师通常首先会将使用面积最大化作为优先考虑的目标，而忽略了对于环境和清洁卫生的考虑。香港的典型住宅结构设计通常就是一个总共8层的点式结构，电梯、消防楼梯和垃圾通常设在结构核心之内，居住面积则从结构核心向外辐射出去。卫生间和厨房被挤塞在这一结构核心的周围，附以上下贯通的水管和风管。这样的设计模式之下，就形成了一个类似“井”字一般的凹道，使得整栋大楼缺乏良好的通风条件，这也是为什么在2003年非典疾疫爆发时，香港会成为重灾区的一个原因——那些长期得不到维修的狭长凹道，都是传播非典的主要场所。

再以内地建筑普通采用的露台为例，香港建筑设计中的露台变迁历史，就充分折射出香港地产主义模式之下，城市建设中非绿色的建筑特点。

香港处于亚热带，天气炎热而潮湿，过去的建筑设计都会考虑香港的气候特征，所以露台便成为一种非常具有实用性和功能性的设计：一方面可以降低室内的气温，另一方面也可以成为私人的小型绿化空间和活动空间。但是自从20世纪80年代香港开始施行高地价政策之后，再加上冷气机的普及，露台就逐渐从香港的居住建筑中消失，转而成为达官富人的专利品，取而代之的，则是不伦不类的窗台（Bay window）。

窗台可谓是在香港高楼价政策和建筑规范限制下所诞生的最有香港特点的一个“非绿色”经典之作。这种突出于建筑物外墙的小半室内空间，原本是英国维多利亚式建筑的建筑特色（事实上，香港的建筑法令主要是基于原先殖民时期由英国制定的法律，而当时英国建筑物形态主要为多层的建筑群。因此不难想象，把伦敦建筑法令全盘照搬到高密度高层建筑的现代香港，是完全不适合的），被借用到香港之后，即被扭曲成疯狂的，甚至是病态的城市“景观”，并且不可收拾地在香港所有大小住宅立面上蔓延。

虽然很多窗台都曾作为儿童的“卧室”，伴随着一代香港人的成长，对香港建筑文化有着特殊的意义，但事实上，时至今日，窗台不但失去当初采光和通风的本意，而且因为被滥用，就连纯粹的外墙装饰都不算，无论在功能上还是美学上都对整体建筑构成损害。但是这种既不环保也不实用的设计，却深受地产商的欢迎，几乎成为香港居住楼盘建造时的必选，甚至有的时候连平面草图都尚未落实，便已产生出“窗台夹缝之间可以安装冷气机”的伟大构想。而这一切的始作俑者，正是政府的建筑物条例。在香港，发展商会钻空子把一切有利于减低建筑成本而不减售楼面积的设计加到单位内，尽量以“低呎

价”吸引买家。于是乎，窗台的妙处就得到了充分的发挥和想象：它不计入起楼时的建筑面积（GFA unaccountable），但可计入售楼宣传时候的实用面积，大幅增加“得房率”，于是演化成一场地产商为了多赚钱的数字游戏。

建筑师贝聿铭就说过：“更重要的是建筑家追求一种特殊的性质（Special Quality），以代表所在地的精神”。可以说，一栋建筑物若没有附加一些人的理想和人的价值在里面，没有方便使用的功能在里面，没有美的成分在里面，将会是既难看又难用的建筑物——一座庞大的输水管森林。从这层意义说来，建筑其实是文化不可磨减的呈现与记录，它不再是人们对物质需求的无止境膨胀，而是对人性关怀这一核心价值的不断诠释。

但遗憾的是，在地产主义功利思维主导下的香港，建筑师的工作变成了单纯技术性的行业，我们只能看到逼仄、狭小、拥挤的石屎（即水泥）森林；普通居民的日常行为逻辑，也被房价和购房相关的事宜所主导。在一个人人坐下来只会谈论房价的社会中，还有多少人会去谈论甚至践行艺术、文化和理想？

退步中的香港风格

在退步着的城市

因为城市发展和社区保育的议题，让我重新翻看起了陈丹青的《退步集》。

在他一贯率真而有力的文字中，陈丹青通谈了他对中国当代建筑与人文的认识，并且提出了他的三个景观理论：心理景观、建筑景观与行政景观。具体而言，心理景观就是每个人心目中对建筑的审美癖好，代表了一个人或者一代人的品位、判断与选择，这不仅仅体现在城市建设方面，也体现在对生活观、生活方式的细微方面；建筑景观是每个城市建筑群组合在一起的审美印象，一座城市的完美建筑景观，必然是由它自己的历史所形成的自己的结构、肌理和风格；行政景观是领导审美趣味的权力表现，简单地说就是城市景观的真正设计者，不是建筑家，而是各级行政官员。

在当下的中国，城市的居住条件与质量是一个层面，文化样貌与历史风格又是另一层面，这两者长期以来一直成为城市改造的一对棘手难题。二者择其一，雄心勃勃的城市规划者们，往往会牺牲后者成全前者，而历史也只能无奈地将城市改造的命运以一种讽刺性的姿态扔回来："城市"问题与"文化"问题并不是彼此依存、彼此映照的，而是两相冲突、两相对立，城市在刻不容缓的拆与建中轰鸣前进，历史被篡改、剥夺，进而消失。

以陈丹青在书中谈及的江南古镇和北京都市为例。陈丹青认为，江南古镇中最主要的角色——古镇居民，彻头彻尾地在历史的变迁中

缺席了。所有关于文化的、哲学的、伦理的、生活方式的那个古镇，已经消失，留存下来的，只是一个地理意义上的古镇。今天，中国古镇和欧洲古镇在城市形态上最本质的区别，不单单是景观，而是阶级没有了、族谱中断了，古镇只剩下躯壳，丧失了文化延续中的历史。

再看北京的城市建筑。由于大量拆毁代表北京味道的胡同四合院，起建歌剧院、奥运会场、中央电视台等宏伟景观式建筑，北京居民的“都市想象”已经被政府的“都市想象”所取代，和古城沾边的“文化记忆”也相应地被清空。今天，全北京已经所剩无几的胡同，正在以每年600多条的速度被清拆，同时北京政府又以无限扩增的新建筑群为城市彻底整容，用无数欧美城市、街道、小区的名字，命名北京城无数的角落。那些居住于胡同中的老北京居民，也被“请”出北京，连带着他们在旧北京的故事、记忆一起被移除。北京和北平，似乎已经成为两座迥异的城市。

我突然意识到，如果将陈丹青笔下的北京旧城、江南古镇换成香港，其实香港在走的道路、所面临的命运，和它们一样。

香港的都市批评者

当我还在香港的时候，有一段时间很是流行一本关于香港建筑和城市发展的小书——《香港风格》。从某个角度看，这本书可以说是香港的《退步集》。该书封面采用了一张香港老旧澡堂的龙头式喷水筏，一片暖色调背景将喷水筏烘托出一种故事即将完结、香港行将退步的味道。

这张照片摄于浴德池，那里是香港最古老的澡堂，代表着旧时香港的上海味道和市井气息，是香港风格中蔚为珍贵的历史片段。2006

年10月3日，浴德池正式结束长达56年的经营，也为香港的上海澡堂文化画上了句号，这不能不说是香港的遗憾。

该书的作者胡恩威，在香港出生，在香港长大，并固执地秉持建筑可以改变世界的现代主义精神。自从20世纪80年代中期，他就开始书写关于香港建筑和城市发展的文字，并且通过剧场、影像等跨媒体形式实践着自己的建筑理念。这本《香港风格》，可谓是他多年来对香港建筑理论和文化带有批判性色彩的反省和思考，带着他对香港的独特感情和观点。作者在书中不仅仅刻画香港的建筑风格，也同时透过这些建筑去批判香港人的风格——破坏有价值的古旧建筑，设计出没有人性的高楼和大厦。这本书刚刚出版的时候，没有宣传、没有大量传媒报道，单单依靠口碑相传，就在短短一年时间内加印了四次，在缺乏读书氛围的香港销售超过1万本，并且连动带起一股对香港风格的讨论热潮，不可不说是一个奇迹。

胡恩威在《香港风格》取得成功之后，旋即又推出了《香港风格2：消灭香港》《香港风格3：城市应该是这样建成的》，带领读者继续寻找香港风格。在香港风格的续集中，胡的风格一下子狠辣了许多，开章几十页都是接连不断的跨页彩照，并且配上一连串毫不留情如炮连发的反白大字，通通以“消灭”开头，例如“消灭香港的历史”“消灭香港人的集体记忆”“消灭香港人的小区”“消灭香港人的个人意识”等，批评的火力猛得乍一看真叫人觉得受不了。

据说，胡恩威的怒火和他的急躁在香港文化圈子里是出了名的，他那鲜明的“胡恩威风格”通过文字发散开来，渗透进读者的血液，让读者在阅读的激烈快感之下，也生出将香港城市规划和空间管理的诸种弊端痛快淋漓批驳一番的欲望。虽然他的文字给人一种宣言甚至檄文的感觉，然而这种带有挑衅色彩（provocative）的文化批评，对于任何开放社会，不仅应该被容许，甚至是必需的。用胡恩威自己的

话说就是：“我们对一座城市的理解其实可以很片面、很个人，但这种片面和个人化正好是生活在城市的一种特质。”

夹缝中的生存

香港有着“石屎森林”的“美誉”。石屎，即水泥。在香港，地产商为了求快，政府为了求快，大量使用石屎作为主要的建筑材料，疯狂地建设新楼盘。高密度的高层建筑群集合在一起，形成了一种特有的城市哥特式风景，而在这风景之下的灵魂和动力，则是无孔不入的商业利益。

当然，香港的建筑也并非一无是处，那些夹杂在“石屎森林”缝隙中的，正是香港骨髓中最为地道的本土化建筑设计——只是，它们都只能在夹缝中生存，也因此往往被人们所忽视和遗忘。实际上，香港并不是没有自己风格的建筑，在接近一个世纪的发展中，香港累积了大量的文化遗产：屋邨、桑拿、冰室，这些全都代表了香港独有的文化及美学。香港不仅仅只有商业华厦和维港景致，还有小型公园、行人天桥、桑拿浴室、旧式小区，甚至是一个饭盒、一张纸币、一把旧暖水壶，都能够观照出香港变迁的历史，以及香港的民间智慧。

然而遗憾的是，香港的民间风味与记忆，已经在两大“主义”的夹攻之下，就如浴德池一般不断被侵蚀又侵蚀，硕果难存。香港的风格，已经变了味道。

在香港，政府不容许早开晚收的茶档小铺摆放在露天街头，因为这对于城市管理者而言太没规矩太过危险，公共空间的功能只能是人流的通道，没有生气；政府也不容许民间团体游行抗议清拆天星码头和皇后码头，因为雄心勃勃的政府早已描画出计划中的海滨长廊和商场将如何吸引客流，增加投资的回报。这些个短视、功利、投机和肤

浅的行为，使得“消灭香港”一语成为香港城市发展的最真实写照。香港的风格就这样在清拆与重建中慢慢被消灭，只剩下簇新的躯壳，却失去了历史内涵和精神价值。

不得不承认，一个强势政府，其规划所产生的力量是巨大的。规划是企图把一切都纳入秩序，把一切都归为发展蓝图中的增长点。于是，那些经过多年文化累积自行生成的旧区街道，一下子被城市规划的巨轮所辗碎，历史建筑也纷纷被包装为旅游景点，居于其间的人们被迫搬迁到屏风屋苑、摩天大楼之中，仿佛被囚禁于鸟笼中的鸟儿，只能透过封闭的几扇窗，哀怨地望向窗外的石屎森林，然后沉重地叹出几口气。

但是，任何一座城市必然由其历史组成。那种小市民大排档的、鸽笼高楼满街招贴的、最家常琐碎的、混乱逼仄却又亲切实在的生活，只能独属于香港；那些锈迹斑驳、砖红瓦绿，夹杂在高楼大厦中的老旧建筑，也同样是香港这座城市由过去走向未来的真实写照。陈冠中曾指出香港的特色乃是“混杂”，李欧梵也说过：“‘混杂性’本来就是香港文化的传统。”可是香港依然走不出经济城市的樊篱，依然忽视城市建筑与历史人文之间的关系，只将文化遗产视为与自己不相干的事情，以至于当香港旅游发展局向全世界推介香港的时候，也只是用浅薄的“动感之都”作为宣传口号。大多数香港人其实都不明白，香港到底“动”在哪里？是中环那些行色匆匆、西装笔挺的金融界人士吗？在显眼的财富与璀璨之外，一个城市是否也应该同时去重视和关心那些不显眼的价值标准呢？

对于“消灭”的内涵与无奈，内地诗人于坚曾在他的《便条集》里做过最好的诠释：

毁灭一座古老的城市

毁灭一种传统

可以通过火山和地震

也可以通过原子弹

也可以革命

但最有效的是

文件

香港街头的这一泡尿

一对内地父母带着孩子在香港游玩，因为洗手间排长队，不得已带小孩在路边小便，结果这一泡尿迅速引发起两地激烈的争论。关于现时两地矛盾，我已经在《大家》连续写过《正在扩大的分歧》《内地香港矛盾的裂缝》两篇文章加以阐析，这里不再累述。香港今天的焦虑和迷茫，光是小朋友的一泡尿就能引发激荡，对于未来真是难以轻言乐观。

这里，我想谈另一个问题。对于这一泡尿的最大指责，就是中国人（特别是内地人）素质低，缺乏公德心。中国人是有劣根性的：随地乱丢垃圾、随地吐痰、随地大小便、翻越护栏插队、闯红灯……凡此种种缺乏文明和基本修养的行为，都是中国人素质低下的表现。

对此，我的基本立场是：第一，我们不能简单地进行二元对立，说中国人素质低，西方人素质高，或者说内地人素质低，香港人素质高；第二，我们不应该过度强调人们自我修养的提升，自我良心的觉醒，寄希望于人们自觉提升个人素质；第三，我们也不应该过度强调通过加强思想道德教育，或者加大文明宣传力度，就可以提高民众的素质。相反，影响规范人们公共行为的一个关键变量，是制度建设。

什么是制度建设？举一个很简单的例子。2010年上海世博会时，一个长队排下来，我们常常看到排队等候区域的地上一片狼藉，同时整个园区内也时常可以看见人们随手乱扔垃圾，或者是一个垃圾筒四周堆满了很多垃圾。这就说明园区内垃圾桶的数量不够，工作人员清理垃圾筒的速度跟不上游客扔垃圾的需求。当工作人员在排队的地方每隔几步放置一个大垃圾袋后，地上就明显干净了许多。这里，放置

垃圾袋前后排队的人群参数基本没有发生变化，人们原本所拥有的素质指标也没有发生变化，唯一的变量就是制度的引入。

制度建构的重要性要远大于人性的自我约束，大于人性的自发良善。制度存在的目的，在于建立一套实施机制，通过对社会主体的行为施以规范，从而内化人们的行为动因，最终实现增进全社会福利的目的。同时，一个好的制度也会公正地调节利益相关者的权益纠纷，化解社会矛盾。这种约束、监督和控制的机制，倡导的是人性中的积极面，并疏导人性中的消极幽暗面。

素质到底从何而来？素质其实是一个社会化的过程，是一个需要好的制度去约束、规范人们的行为，再进一步通过人与人互动中的示范效应，将其内化的过程。就好比不随地乱扔垃圾一样，制度并不只是提供一个激励机制以改变人们的行为动因，长期来看还改变了人的素质，这一改变就是内化。当引入一种合理的机制后，就可以做到有效规范人们的公共行为，引导人们做有利于整个社会合理运行的事。

旅美作家林达在《总统是靠不住的》一书中，提出“总统是靠不住的”这样的论点。因为人性犹如洪水，作为个体的人，他功利、自私、利己、享乐，在诱惑面前难以把持，常常会侵害旁人的利益以保证自己的私利，特别是当这个人占据了一个国家最有权势的职位的时候，更要徇私枉法了。正如曾撰写了《联邦党人文集》的汉密尔顿（Alexander Hamilton）所言那般：“我们应该假设每一个人都是会拆烂污的无赖，他所做的每一个行为，除了私利以外，便别无其他目的。”所以总统是靠不住的。

那么如何制约“靠不住的总统”呢？这里，林达巧妙地用了“一个收银机的故事”，揭示出美国宪政制度的奥秘。当店员有小偷小摸的冲动想要打开现金抽屉公饱私囊之时，收银机这样的机器就被设计出来，迫使雇员按照规矩如实地记录下每一笔交易。如果违反监管的规矩，那么现金抽屉即便想打开也打不开。既然人是靠不住的，那就

“必须用一种机制去筛选不可靠的人，同时用这种机制去限制和规范人的不可靠的行为”。正是在很多诸如“收银机”这样的制度制约之下，人们内心中的“幽暗面”才受到限制，不再肆虐为害，而人们自私自利的行为也可以互相牵制，互相抵消，社会的公共利益也因此得以保全。

类似地，经济学家梁小民也曾在一篇题为《制度比人性和政府更重要》的小文中，用18世纪英国政府如何解决罪奴运输过程中高死亡率的案例，说明了制度的重要性。1770年，英国政府宣布澳洲为它的殖民领地，并开始将被判了刑的罪犯一批批地输送到澳洲。运送罪犯的工作由英国私人船主承包，运费是按上船的人头结算。由于船上拥挤不堪，营养与卫生条件极差，结果导致罪犯在航程途中平均死亡率达到12%，单船的最大死亡率达到37%。当时英国到澳大利亚的罪犯运输之路几乎成了一条“蓝色死亡之路”。那么如何解决这一问题呢？一是进行道德的说教，寄希望于人性之善。二则是政府干预，以法律条文的手段促使私人船主改善船上的卫生条件。但事实上，当时既没有出现乞求船主大发慈悲的一幕，英国政府也没有制定相关的法律规定，而只是改变了运送罪犯的结算制度：政府不按上船时运送的罪犯人数付费，而是按下船时实际到达澳洲的罪犯人数付费。新制度由此显现出了强大的动力，运往澳洲罪犯的死亡率下降到1%。在这一过程中，并没有改变船主的贪婪、利己、趋利，而罪犯死亡率却得以大幅下降，这正是得益于制度的巨大力量。

回到香港街头这一泡尿的问题上，我们可以很清楚地看到，这一问题的出现并不应该仅仅怪责于内地人的素质低，或是检讨政府对于文明礼仪的宣传力度不够深入，而应该去反思香港政府在制度建设上的缺失。作为一个国际化大都会，香港政府一直在努力提升城市品牌。2013年，来自世界各地的访港游客超过5400万人次。这么多游客，必然会遇到“三急”问题，并且他们无法如本地人一样可以很清楚地知道厕所的方位。这个时候，就需要政府从制度建设的细微处入

手，在闹市区增加公厕的数量（亦需增加公厕的使用面积），设置移动公厕，增多公厕方位的指示标语牌并放在人流显著的地方做提醒（而非单纯地贴出“此处禁止随地大小便”）。这种制度安排的规则越清楚、越明确，所指向的行为主体越具体，则越容易实现效能，降低监督的成本。

很多评论都在说，我们要从思想教育和文明宣传的角度着手，加大宣传教育力度，加深公民的思想道德学习，从而期望人们出现思想觉悟上的“内在”变化，自觉地提升个人素养。但是单一的说教并不能改变人性，只能用一套良好的制度去引导，抑制人性之恶，保护、激励并发展人性之善。所以若想社会的公共运行更加有序，首先必须改善的，是其所依存的制度。只有建立一套把自私自利的行为转变为有利于社会的制度，通过制度的规范疏导，才可以从根本上提升公民的素质。

李欧梵的拱廊研究计划

在香港，最具代表性的公共空间莫过于各色各样的大型商场了。

香港的商场，是全世界将吃穿住行紧密联系在一起的典型：走出家门，经过人行道就是商场，商场上层就是写字楼，底层就是地铁站，坐上地铁不到半个小时就可到中环、湾仔、铜锣湾，穿越拱廊通道就可到达另一座商场，或看电影，或听歌剧。

面对这都市中无所不在的各式商场，你避无所避。长期在香港居住和任教，已经成为半个香港人的文化大家李欧梵，就曾在《又一城狂想曲》一书中记录道："早上穿过商场到火车站，搭火车到中大教书，傍晚再从原路回来。周末或得闲时，则时常和老婆手拉手逛商场。"在这种"逛商场的生活方式"冲击下，李欧梵以德国思想家瓦尔特·本雅明（Walter Benjamin）为自己的理论照明导师，从自身居住及生活环境出发，兴致盎然地开始在香港实施起自己的"拱廊研究计划"。

本雅明被公认为对现代世人有重大影响的思想家，他总爱在闲散、晃荡、慵懒中，行走于巴黎的旧街道，带着人文的目光去透达巴黎的底蕴。他在其《拱廊研究计划》（*Arcades Project*）中，以巴黎的Arcades（即现在的商场）作为出发点，透过与Arcades相关的建筑结构、设计风格、商业运作、社会现象等视角，分析工业革命以后的资本主义在巴黎的发展情况，借此去探讨城市经验、城市空间与资本主义现代性的走向。仿效本雅明的《拱廊研究计划》，李欧梵从自己逛商场的体验中提问到，"又一城"是否就是一种后现代的拱廊，代表着香港独有的城市特质和文化面貌呢？

“又一城”是一座位于香港九龙塘的大型购物商场及写字楼大厦，该商场拥有多达7层的购物设施，每日熙熙攘攘的人群川流不息。商家取名“又一城”，是想营造出“柳暗花明又一村”的文化意境。从“村”到“城”，小小一个字的改动，塑造出来的，早已不是山明水秀的田园风景，而是一幅资本主义的理想国图景：上一层楼，转一层角，又是衣服店、珠宝店、家具店、餐厅、电影院，还有一座室内溜冰场。柳暗花明中，就是有意不要你走直路，让你将购物视作散步，将购物变成全家周末消遣娱乐的生活习惯，从而不自觉地落入消费主义的欲望陷阱中。

美国当代最有影响力的建筑师与理论家罗伯特·文丘里（Robert Venturi）写过一本《向拉斯维加斯学习》（*Learning from Las Vegas*）的小书，书中他以拉斯维加斯为例，认为建筑本身不仅是现代主义眼中一种单纯的设计，也是一种象征性标志，可以影响身处其中的人们的价值判断和生活选择。以香港为例，整个城市建筑的基本格调，就是撇开以传统街道为主的方格系统，走堡垒式的巨型中央系统。而这其中，商场无疑就是最具代表性的公众活动空间，在金钟太古广场、九龙塘又一城、尖沙咀海港城、铜锣湾希慎广场及众多超巨型大冷气商场里面，没有历史、没有冷暖、没有四季。一层又一层，上上下下的电梯把你载到商品的云端，目迷五色、耳乱五音，不知身在何处，只好意乱情迷地游走，不知不觉地走进商店，一次又一次地成为商品的俘虏。

“时至今日，购物成为有史以来最繁盛的时代，我们几乎是要作最大的挣扎才不购物。至于我们为什么要购物，其原因早已不再存在，不购物反而才是不正常。”李欧梵在其香港式的“拱廊研究计划”中，曾做过如此的总结。何止是香港，在我们身边一个个日益膨胀的都市里，那些密密麻麻眼花缭乱的大型商场，对于日益衍化为商品“奴隶”的我们来说，一定不会感到陌生。大型商场通过地铁，与商务楼、住宅区连接在一起，让身处其间的人们每一天都生活在商场

中，然后被填塞进焦灼、急切和满满的欲望，在一场早日晋升成为中产阶级的黄金梦中，一不留神就会发现自己已经满手“战利品”、满身品牌符号，在商场的流连回转中将积累的财富转换为身份的标签。

香港风水的生意经

经历了100多年殖民统治的香港，处处充满了西方的文化和色彩，可是香港人却对中国传统的风水命理文化笃信非凡，甚至可以说是到了如痴如醉的地步。很多人相信，香港之所以经济繁荣，乃是得益于香港的好风水：维多利亚港风平浪静，东西两边都有山脉围着，好像一个大的聚宝盆，香港的财气就是从这个聚宝盆而来。

什么是风水？《辞海》引用南北朝郭璞《葬书》中的解释，是为“葬者乘生气也。经曰，气乘风则散，界水则止，古人聚之使不散，行之使有止，故谓之风水”。郭璞被尊奉为风水师的祖师爷，当然以此为准。美国心理学会有一派名为环境心理学（Ecopsychology），本质上探索的也正是中国这门古智慧，不过是从科学的角度加以诠释和解说罢了。

不过在香港人看来，风水既不是迷信，也不是科学，而是一种道地的商业文化，这种商业文化渗透进香港人的骨子里，已经成为生活中不可或缺的一部分。不论贫富、阶层、职位，从办公场所、生活起居、室内陈设到兴办公司、开张志喜、买楼装修等，香港人都要讲究一个风水，偏爱请风水先生“睇风水”。

香港的商家均在店堂里设有财神位，张挂着“镇宅七十二灵符”。据说这是根据中国古代传统仿制的灵符，一式两款，挂着它可以避难消灾，身心安泰，生意兴旺。而临街的店铺还会在门口靠墙处摆上神龛，店主人有事无事都要出来拜一拜。香港的公司则大多挂有“通胜”挂历，老板们谈生意，大都会看日子，遇到大生意开张，更会设坛切烧猪，祈求神佛保佑。由于风水理论深受香港人的推崇，就

连在香港的外国公司也难免不入乡随俗，纷纷加入了风水学说的大军。譬如香港知名的外国机构里昂证券自1990年起每年都会发布“风水指数”，于每年的年初预测一年的香港股市、楼市表现。

不仅普通小民相信风水，香港的富豪们更是乐于此道。他们都配有自己的御用风水师，每月定期请风水先生上门，小到办公室的摆设、家居布置，大到经贸活动、起地盖楼，都要请出来测算，选点选向选择黄道吉日方能开工。当年人称“小甜甜”的亚洲女首富龚如心逝世后，第一个跳出来宣称对其遗留下来的巨额财产有继承权的，竟然是她生前的御用风水师，多少让人大呼风水师的吃香。

香港政府的高官们也讲风水。譬如香港应用科技研究院就曾经爆出风水丑闻，就是因为这所本意培养优秀科技人才的科研机构，竟然花费了几十万港元三度聘请风水师，就办事处环境及迁址事宜大看风水。除了不科学的科学院，警务处、消防处、运输署等机构也都会寻求风水师的意见，如当年九铁工程出现阻滞，就会邀请风水师从风水的角度做出合理的解释。不过说到政府官员中最爱风水的，还要属前特首曾荫权。当年他从政务司司长官邸搬入礼宾府就职时，首要事务就是花上几十万元修一座锦鲤鱼池，迁养他心爱的九尾锦鲤鱼，以挡官煞。有风水大师剖析，这几尾鲤鱼一路助曾荫权跃入龙门，功劳不小，礼宾府修鱼池既旺曾也旺港。

风水里也蕴藏着政治。有人的地方，就有江湖，就有政治的明争暗斗。香港最有名气的一次“风水大战”，莫过于汇丰银行和中银大厦的“斗法”。

汇丰银行地处香港扯旗山山脚的“龙穴”，因山坡形似低垂的马头，在维港饮水，故曾被风水大师寓之为有助提升运势的“天马饮水穴”。为了不让大厦前方再出现新的建筑物来破坏这饮水之穴，汇丰银行于是将其前方一直到香港渡轮码头的整片地皮买下，发展成为公园，取名为“皇后花园”，以保持其风水之优势。

在中国银行进入香港之前，汇丰银行的效益一直非常好，就在其业绩如日中天之时，中资背景的中行闯进了香港，并在其边上建起了中银大厦。

中银大厦由建筑大师贝聿铭设计，整栋楼高300米，形状下大上小，以竹子节节拔高为形象理念，被贝聿铭充满诗意地形容为雨后春笋。可是大厦落成后，所占据的风水格局却给邻居带来了麻烦。香港的风水师出来说，中银大厦像一把寒光四射的尖刀，有许多尖角和刀刃一样的棱线，特别是那贝氏特色的“三角式”顶端，犹如犀利的钢刀，刀锋一面对着港督府，一面直指汇丰银行，占尽风水之余，也破坏了督署和汇丰的贵气。

于是，为了避开中银大厦那柄尖刀刃带来的坏运道，香港展开了一场风水大斗法：汇丰银行在它的楼顶上面架了两尊钢炮，比林则徐当年抗英用的大炮还大，炮口瞄准中银，意为“刀来炮往”；而港督府则是“以柔克刚”，在面朝中银的方向种了六棵柳树挡煞，并在花园里修成了世界上独一无二的旋转喷水池，寓“时来运转”之意。

风水信仰为什么可以在香港长盛不衰？这与香港特殊的人文社会环境分不开。

首先，香港的风水文化可谓是香港不同时期内地移民潮的产物。根据史籍和族谱的记载，最早迁徙香港的汉人是南宋一名叫彭桂公的客家人。南宋初年，彭桂公携子迁居至新界粉岭定居，至今其子孙已经繁衍了25代。元明时期，又有以邓、文、廖、侯、彭五大姓为代表的客家人迁移至新界，他们自成聚落，有土有财，具有相当的影响力。1842年香港开埠之后，越来越多的客家人来到香港发展，他们散处在港九各地，活跃在社会的各个阶层。一般说来，中国的风水理论定型于唐宋时期，并形成了以江西风水为代表的“形法派”和以福建风水为代表的“理气派”，理气派强调以“阴阳”“卦理”论吉凶，传播于闽、浙、粤、赣等地区。所以，当作为风水信仰载体的赣、

闵、粤客家人徙居香港，他们自然也带来了原有的风俗习惯和信仰文化，这应该说是香港风水文化盛行的基本原因。

其次，大众传媒的大肆渲染和公益机构的“风水行为”，也为香港的风水文化营造了社会氛围。香港的一些电台、电视台经常会请一些“相学专家”谈运程、看掌相或讲星座，深受香港人的欢迎，不少报章和杂志也专门辟有“紫微斗数论命”“神机测字”或“易经占卜”等专栏，由堪舆学家回答读者来信或以深入浅出的方式畅谈风水与命运，解答诸如“睡房布置不宜动”“克夫克妻相”“旺宅催财化煞”等问题，五花八门，应有尽有。而每逢新春前，各式各样有关年势运程的书籍更是犹如雨后春笋般霸满整个报档，据估计，每年全港运程书约有50多种，年销售量达40万本，若以每本50元计算，生意额高达2000万港元。除香港媒体的宣扬之外，一些公共团体也会利用周末和节假日在各大公园组织算命先生、风水先生为市民免费看相算命，运演生辰八字。

再次，香港风水文化的盛行，脱离不开港英政府殖民统治时期的管治政策。当年的港英政府在“不干预”文化政策导向下，为香港本土文化自由发酵提供了一个相对包容宽松的环境。如此，算卜看卦、相命测字等风水习俗才有机会得以保存并壮大，乃至很多在内地已经消失的中国传统文化和信仰，也能够在香港这块弹丸之地安身立命，如包山节、天后诞等。另一方面，港英政府奉行“经济挂帅”的经济政策，统治期间努力在社会中营造商业主义氛围，实用主义、工具理性逐渐成为人们价值尺度的标准，香港人在追求商业效益最大化的同时，也开始借助风水学说抚慰心灵。香港人生活在一个竞争激烈的环境中，人人渴求做人上人，步入中产阶级置业安家。当富豪们长年拥有自己的御用风水师，因为相信风水而受益时，普通人士就更想借用外部力量助自己一臂之力，年年赚大钱，谋取人生的成功。而风水正是可以“夺神功，改天命”的重要元素，在香港人的日常工作生活中发挥着不容忽视的影响。

从鱼翅捞饭到狮子山下

——大时代里的香港成功标准

20世纪90年代初红遍香江的电视剧《大时代》，最近在香港翡翠台深夜档回放，契合最近一段时间香港股市的爆升，再度创下了收视率的新高。这部电视剧以香港20世纪60—90年代金融市场为主线背景，讲述了两个家庭两代之间的恩怨情仇，成功塑造出丁蟹、方展博、小犹太等脍炙人口的人物角色。特别是郑少秋饰演的丁蟹，通过在股市的熊市中抛空恒生指数期货而获取了巨额暴利，可谓是一个极度自信、满口仁义道德但又是个自以为是、不可理喻的人。丁蟹这个角色被刻画得如此细腻真实，以至于一度在香港创造出一个新的文化现象——“丁蟹效应”：几乎每当郑少秋主演的电视剧集播放时，香港股市都会有显著下跌。“丁蟹”也从此成为香港投资者的另类股市话题。

在《大时代》剧中，丁蟹把自己的做人做事标准总结为一点：“道义放两旁，利字放中间。”这种以逐利为本的心态，在很长一段时间内都映射出香港人对于“什么是成功”这一问题的曲解认知。

自20世纪70年代中期开始，香港开始进入一段经济高速发展的黄金期。伴随着本土制造业陆续北移，金融和服务业的迅速崛起，香港摇身一变进阶成为国际金融中心，股市楼市成为香港经济的两大支柱，连带着吸纳了很多香港人投身金融、期货、地产行业。很多人一夜之间就发了财，在无意中就晋升成了社会成功人士，从而造就了香港一代人的灿烂与飞扬，简直是一个近乎完美的天仙局。

经济在短期内的成功转型与腾飞，难免给整个社会带来了一种文化上的暴发户心态。鱼翅捞饭成为人们炫耀生活质量的口头禅，各种“大富豪”“大富贵”也拔地而起。例如尖东闻名遐迩的大富豪夜总会，店堂内那比后现代更后现代的“贴金”式豪装设计，与门口那一句“大富豪与你携手见证璀璨夜生活香港”标语，都将香港纸醉金迷的奢华岁月淋漓尽致地展现出来。电视广告里，香港大东电报局曾有一段经典的影像，由一个西装笔挺的成功男士，以权威姿态向着观众解说：香港充满朝气、欣欣向荣，以国际金融中心的身份，把东西方的讯息汇聚集散。此种背景之下，香港人也因此个个如广告片中的成功男士一般，滋生出一种盲目自大的优越感，尤其在相对贫穷落后的内地人面前，这种优越感就会成倍放大，“表叔”“阿灿”“灿哥”“灿妹”等嘲笑性用语，就构成这一时期香港人对内地人的集中印象与认识。

对于这一段香港人的历史特征，香港文化界旗手陈冠中在《我这一代香港人》中有过这样的剖白：

> “1970年代中，主流精英除了各种专业如律师、建筑师、工程师、会计师、教师外，还多了一种选择：进入商界，特别是外企。……我们这一代也陆续进入人力市场。我们不愁找不到工作，我们晋升特别快，从小知道用最小的投资得最优化的回报。……在出道的1970和1980年代，我们在经济上尝到甜头，这成了路径依赖，成为整个社会的一种思想心态：我们自以为擅随机应变，什么都能学能做，用最有效的方法，在最短时间内过关交货，以求哪怕不是最大也是最快的回报。”

当上述这种思想心态累加成群体效应时，就构建出香港一种标志性的即食文化：什么都讲究过程上的快捷、结果上的务实。社会奉行经济挂帅，“博股通金”被尊为成功指标。在一味追求经济效益最大

化的同时，也拼命强调香港中西交汇的国际化地位，凡事必追求国际第一、世界最强。

然而这样的成功典范，却很快在20世纪90年代后期的金融风暴面前灰飞烟灭：香港政府在确保港元与美元挂钩的联系汇率不变的同时，意欲通过资产价格全面下调、经济通缩等方式维持社会稳定，结果却付出了极大的代价。1997年8月，恒生指数在短短4天之内从16000多点狂泻到6000点，无数中产阶级一夜之间沦为负资产，1998年更是出现了自1985年以来的第一次经济衰退。地产虚火、失业激增，甚至政制也困局重重。过去理所当然的一切都渐行渐远，曾经风光的香港人也因此深深地陷入焦虑与迷惘之中。

但这里毕竟是谱写出《狮子山下》的香港，“人生不免崎岖，难以绝无挂虑。既是同舟在狮子山下且共济，……理想一起去追，同舟人誓相随，无畏更无惧。”抛弃了夜郎自大式成功标准的香港人，开始重新认识自我，从迷惘中找寻出路。

2001年圣诞期间，经典动画片《麦兜故事》在香港上映，在香港社会引起了巨大的共鸣。麦兜出生于香港九龙大角咀的一户单亲家庭，与母亲麦太相依为命，社会经济地位贴近于中下阶层，他虽然单纯、乐观，但愚钝、资质平平，生活中充满挫折，似乎如何努力都无法摆脱失败的命运。创作者麦家碧在早期接受媒体访问时就曾坦言，麦兜的性格是“蠢、戆居居、心慌慌，是一个不聪明和不醒目、受欺负的人物”。

电影将漫画中的麦兜放置于香港的真实地名、街景之中，从他出生、上幼稚园、进中学，一直讲到他成为上班族，直到最后变成负资产。于是，一个小时候曾有过豪气梦想，长大后在酸楚现实面前挣扎的普通小猪形象，顿时激发起了整个香港的共鸣。每一个香港人，在麦兜面前，都有说不尽的感慨，感慨年华易逝，感慨美妙好景不在。他们都从麦兜的身上看到了自己当年的影子，或是自己现在的写照。

特别是麦兜在金融危机冲击下变身成为负资产，一句“垃圾股果然会让人跌到跳楼”，更是一下子切中了从过往荣光岁月跌到谷底的香港人的命脉。

“大难不死，必有锅粥。”电影里屡屡遭遇失败的麦兜，依旧积极而乐观，坚信自己可以创造出一片美好的生活。在香港帆船运动员李丽珊获得奥运金牌的感召之下，麦兜亲赴长洲拜师学习帆船技术，当他站在船头上迎风高呼“香港运动员不是腊鸭（垃圾）！”的时候，好多的香港人都为之共鸣而激动，似乎又从现实的经济环境困局背后看到了希望。于是，从电影院走出来的香港人，一面凝聚自己零碎的集体梦想，一面团结在一起，共同迈过最艰难的经济衰退期。

这一面是我最喜爱的香港。香港曾有过陶醉于过度追求财富的暴发户岁月，那是一段疯狂浮夸，含着鱼翅龙虾，泛着闪闪金光的燥热时代。也许今天，一部分的香港价值观依旧将拥有豪车豪宅奉为成功者的标志（譬如地铁上不修边幅的窦唯就被香港的媒体依据其经济状况推测为和女儿的关系“江河日下”），但在我看来，香港人的成功，是守望相助、拼搏奋斗的香港精神，是以香港为家、共建香港的坚韧情怀——“同处海角天边，携手踏平崎岖，我们大家用艰辛努力写下那不朽香江名句”。

第二辑
港人

香港文化式微了吗？

曾经有媒体的记者问我，香港虽然拥有独有的一套文化体系，但回归后面临大量内地文化的涌入，是否对本土文化造成了一定的冲击和影响，导致香港的文化被内地的文化所覆灭。

我一直觉得这个问题是问得不对的，要更清楚地认识一个地区的文化，比较当然不可避免，尤其是当文化并行冲击的时候。但两种文化并不是一种文化去取代另外一种文化，也不是一种文化去替代另外一种文化，导致另外一种文化被侵入之后覆灭。在我看来，香港与内地的文化，是一种互补交流的关系。

这种交融互补，又可以有两种不同的取向：一种是相互影响，你方唱罢我登场；另一种就是强势文化辐射弱势文化，在弱势文化所在地区构建出一个主流文化体系的同时，又扶持弱势文化的发展，让其不失本身应有的光芒。相比较而言，香港，这一块长久以来都被视为文化缺位的地区，应该更适合介乎两种情况之间：在强势文化向心力的吸引下，年轻一代香港人的潮流风向标相应得到改变；与此同时，本地文化人则在努力向内延伸挖掘出新的含义，借以满足本土文化的需要。

不过在某种程度上，香港本土文化生态在内地文化的影响下，确实是式微了。如果内地传到香港的东西财大气粗，那就非常不适合香港。内地的一些文化会很庸俗，夹杂着暴发户的心态，我们可以看到，最糟的情况是政治和权力的话语混在一起，成为令人恶心的东西，这样会改变读者的思想。但另一方面，内地一些非常好的文艺构思和设计，对于生活视角的采集，都比香港更加前卫和具有针对性，

甚至更加带有冒险精神。比如内地的一些艺文类杂志，他们的视角、选题、内容、版面设计都非常好，而且常常可以对某一特点主题给予几个版面去做深度的剖析，不是那种豆腐块文章的泛泛而谈，这在香港是难以想象的。我就经常在香港“二楼书店”的显眼位置看到这些杂志（也包括独立出版物）在售卖，而且销量都相当不错。

反观香港，这里的时尚一成不变，这里的时尚杂志则是世界上最没有意义的东西之一，因为它根本不是为读者运作的，而是为广告商以及背后的地产主义大老板运作的，所以它的内容一点也不好看，难以做到去改变人们对它的领会。这种差别投射出的不仅仅是杂志内容的差别，也投射出一种价值观的差异——是考虑事件本身的社会意义和价值，还是考虑事件所带来的煽动性效果和经济回报。从这个层面上来看，香港真正要担心的，是在一个只追求短期最大回报率的社会中，在一个充满流动性的行业中，那些有批判力的俗和有生命力的作品以及一些古古怪怪的东西要怎样生存下去。内地文化对香港的反哺其实不是最重要的问题，因为最大的攻击者或者说最大的问题恰恰来自香港的内部。

另一个例子则是香港本土的电影发展。不只是20世纪八九十年代，在更早的时候，香港的电影工业以至流行文化都是东南亚地区的龙头，是香港文化的重要载体。香港文化在20世纪80年代才开始影响内地，跟香港发展没有关系，反而是内地改革开放，对外来事物极其渴求，香港文化才能尝到甜头。但今天香港电影工业大不如前，这早已成为人所共知的事，香港最好的电影工作者几乎都投入了大中华这个合拍片市场。合拍片的最大问题是，它复制了很多香港过去赖以成功的文化生产模式，却放弃了香港文化中最细腻的部分，而使之迎合大中华上亿计的市场。过去辐射内地的文化力量亦已不存在了。

但这不代表香港电影已死，香港文化已殁。我觉得，今天香港文化中的对抗意识很强，若照现时的环境来看，香港在政治和经济领域

被内地支配将会愈来愈明显，但文化上却没那么容易。再用电影来说，近年愈来愈多本土性很鲜明的电影出现，像《岁月神偷》《桃姐》《低俗喜剧》等，这些电影不似20世纪八九十年代的主流香港电影那般商业化，也不像王家卫和关锦鹏这类导演力求将香港本土性高度艺术化。今天香港电影中的本土性是赤裸的、直接的，它甚至有着巨大的宣示性。这来自香港的本土文化工作者对香港文化的一种巨大的天然的忧患意识，正是因为有着这样的本土自觉性存在，我相信香港文化最终是不会式微的。

写专栏的香港文化人

突然发现，认识马家辉已经10年了。

10年前，我去到香港，在一所大学里从事研究工作。枯燥的论文写作之余，就很爱看报纸的副刊小文，《明报》《信报》都看，还有台湾的《中国时报》，一补内地信息匮乏的缺憾。在阅读的过程中，也慢慢开始从文字里接触香港的专栏作家，那些大大小小被我们称作“豆腐块”的文字，无论是饮食男女还是时事财经，都可以从中一窥香港独特的副刊文化，市井而不失深刻、有趣却有的时候也显得小家子气。

在这其中，《明报》的《世纪》版却是个例外。每天一个整版，一篇洋洋洒洒几千字的大块文章，在香港所有报章的副刊中显得特立独行，格格不入。电影、文学、社会、政论、争鸣，本土、内地、台湾、国际都谈，很是拓展人的视野。也因此，从《世纪》这里，开始知道他的主持人马家辉，以及他的笔锋和思想。

马家辉，香港文坛人称马爷，这名号听起来颇有一缕江湖大侠之风。马爷用笔，不用刀，却一样快意、不羁、锋芒毕露。早年因为迷恋李敖，而跑到台湾大学攻读心理学，单是这份略带张狂之气的痴迷，就已非寻常港人可比。后来又两度负笈美国，修读社会科学硕士和社会学博士。1997年年初，受《中国时报》副刊《人间》创办者高信疆的邀请，返回香港出任《明报》副主编，并负责筹划副刊的改版，从此开始正式介入媒体，以学者和传媒人的双重身份，身体力行地表达自己对香港的关怀。

我很喜欢马爷的政论时评，行文老辣，鞭辟入里，视角独特，读来令人畅快非常。

在一本名为《在废墟里看见罗马》的书里，马家辉如是说，“废墟、罗马、挫败、期盼，诸篇文章说的依然都是我的不安和憧憬、焦虑和梦想，对于我出生和成长和生活的这个城市，对于我自己以及我所曾遭遇的一些人事物，用笔把他们和它们写下来、印出来，代表了我和这个城市之间的一场对话。……如果真有罗马，这便是我欲眺望的远景；如果真有废墟，这便是我愿相伴的瓦砾。”

所谓“废墟里看见罗马”，乃是因为害怕“罗马变为废墟”。副刊文化、专栏文化一直都是社会文化的反映。香港的读书风气不盛，知识社群基础薄弱，报纸杂志等媒体就成为香港人主要的信息来源。现时香港所匮乏的，正是有识见有分量的专业评论。如果人人都拣容易讨好的感性小品写，整个社会的大风气就会留恋于舞袖清风、伤风感月之中，而国是莫谈。这样不但感情会泛滥成灾，理性愈加式微，而且知识界会更加抽离于对公共议题的关心，人文精神也会就此逐渐泯灭。所以好的专栏，不仅仅只是表达专栏作者个人的意见，更可以在公共层面拓宽社会事务和事件的讨论，更好地提升公众们观念的水位。

不过马爷最擅长的，大概还是他的才子抒情文。人情文字写得好看，而且也耐看。他最得意的，是写李敖，入木三分，比李敖还要了解李敖。这大概离不开文人之间惺惺相惜的倾慕。意趣相投，方能写出知人的文字。难怪马爷自己就曾说过，可以有幸被李敖列入平生所交好朋友名单之内，“这便是我自认的一生最大的成就”。

马爷在其他很多文章里，还提到过自己有一个叫“马雯”的女儿，热爱英文写作和阅读。一家三口常一同结伴在世界各地游走。女儿被马爷亲昵地称为“我的大女孩”。女儿的快乐、哀伤都在他的视线中和心里。“她捉住的镜头，是她的。我捉住的她，是我的。有时

我怀疑，我们的行走、步调如一协奏曲，演出的同时，我要说，谢谢有你同在。”老辣的马爷在女儿面前，真正是化成了一朵棉花般的云，有着温情的陪伴，也有着柔软的牵挂。在50岁时和妻子林美枝（笔名张家瑜）一起出版了《小妹》，是为献给女儿的一本“爱之情书”。以日常的文字痕迹，将种种的父母亲本心、两代人之间的缘分见证、共同岁月的瞬间，一一记下。

这样横跨文化评论、社政分析和人情小品写作的马爷，大概也是香港文化人的独特多面性的写照。很多写专栏的作者，文字越来越缺少深度，有的时候仅仅只是干巴巴的分析，有的时候为了表达幽默而丢弃了趣味性。在马爷的文字里，我看到一个老派文化人肆意但又内敛的气质，可惜在自媒体时代浅语言泛滥的今天，这样的文化人越来越被人们淡忘。聚光灯下的表演固然热闹，但最动人的，应该还是那些有生命力的常情文字。

寻找香港的苏丝黄

每天霓虹初上的时候，湾仔就拉起了欢场笙歌的序幕。由芬域街至谢斐道、骆克道一带的各种“无上装”酒吧、的士高和夜总会里，灯红酒绿，热闹非凡。店前浓妆艳抹的菲籍和泰籍女郎，马尼拉的风尘美学自成一格，让整个湾仔的“红灯区”充满了异乡的风情。

这里长久以来一直都是外国游客们寻欢买醉的理想去所，也是英美军舰来港补给时水兵们流连忘返的温柔之乡。湾仔酒吧区之所以如此闻名于西方世界，则得益于一位名叫“苏丝黄”的香港女子。香港一位有名的本地作家，就曾记叙过自己遭逢到的一件真事。有一天晚上10点，作家在湾仔地铁站被一男一女两个外国人截停，手势比画间，外国女人指着旅游手册上“苏丝黄”的介绍，询问“苏丝黄的地方在哪里”。香港作家看着霓虹闪烁的骆克道微微一笑，唯有告诉他们，香港早已没有苏丝黄，如果时光可以倒流，这里就是她曾出没的地方。

谁是苏丝黄？为什么她会有这么大的名气？

苏丝黄其实是20世纪60年代一本小说所塑造的名叫Suzie的女主人公。1957年，英国作家理查德·梅森（Richard Mason）创作了小说The World of Suzie Wong，翻译过来名为《苏丝黄的世界》。

梅森本为记者，一次访港后，被这个充满异国情调的渔港城市深深吸引，特别是那些轻盈曼妙的东方女子更是令他痴迷不已，返国后便创作了这本发生于香港湾仔骆克道的小说。根据原书的自述，梅森从九龙乘渡轮到湾仔码头，朋友介绍他入住当年还是临海的六国饭店

（Luk Kwok Hotel，是小说中南国饭店Nam Kok Hotel的原型）：“这是一个妓女拉客的好去处，第一晚我到楼下吃碗炒饭，看到这些女郎，才发现这几乎是一家妓院，我大为兴奋。”看起来有些夸张，却不失真实。在“妓女拉客的好去处”中，梅森的创作灵感强烈迸发，苏丝黄的世界，也就此缓缓拉开了帷幕。

梅森在小说中的自我形象是一个英国业余画家，名叫罗伯特·娄麦斯（Robert Lomax）。娄麦斯来香港寻找绘画灵感，结果在天星码头的渡轮上邂逅美丽迷人的苏丝黄，一见钟情，投入爱网，展开了一段白人男子与东方女子的奇异爱情历程。在交往中，娄麦斯一层层揭开了苏丝黄的神秘面纱：从矜持娇羞的千金小姐，到堕落风尘的湾仔吧女，最后再到悲情世界的单身母亲。实际上，娄麦斯并没有发现任何新东西，只是再次证明了西方眼中的东方：异域的风土、情色的诱惑、拥挤的货摊、杂乱无序的城市。

梅森的小说一炮走红之后，同名电影亦于1960年上映。剧中故事实景拍摄于20世纪50年代的香港湾仔，第一幕就是由男主角威廉·荷顿（William Holden）饰演的画家在小轮上邂逅由关南施（Nancy Kwan）饰演的苏丝黄，随后两人双双在中环天星码头下船，并演绎出一段流传半个世纪的恋情。影片在这里给出了长达10分钟的背景特写：20世纪50年代末的维港轮渡，威廉·荷顿下船后在中环向警察问路，湾仔街道两边的街市，共同构建出了一幅西方视野中典型的东方城市画面。而剧中关南施身穿旗袍、长发披肩的东方女子形象，更是深入西方影迷之心，成为无数西方男子幻想中美丽的、穿旗袍的东方美女青睐自己的典型代表。

小说、电影，再加随后歌舞剧的轰动，很快使“苏丝黄”成为心地善良又一往情深的东方妓女代名词，同时也在西方世界中掀起了一阵香港热。后来香港湾仔的红灯区被叫作“苏丝黄的世界”，正是来源于此。在许多外国人眼中，“苏丝黄”就是香港的象征，香港的标

签，吸引着他们不辞辛劳，跨洋而来。长年居住在曼谷的英国旅行作家约翰·霍金斯（John Hoskin）就是一个例子。青年时的他在伦敦看过电影之后，从此就对苏丝黄念念不忘，20年后甚至亲自跑到香港，流连于湾仔的各个酒吧，到处寻找苏丝黄的影子。更加令人叫绝的是，霍金斯竟然真的和一个香港吧女交上了朋友，并向她租了一间屋住，事后还写了一篇情文并茂的文章《如果你知道苏丝》（*If You Knew Suzie*）以作纪念。这篇文章被《旅行者故事指南：香港》（*Travelers' Tales Guides：Hong Kong*）一书收录，足以见苏丝黄在西方世界中的影响力之深远。

意大利作家卡尔维诺曾经于《看不见的城市》中说："城市若梦。"凡是可以想象的东西都可以梦见，但是，即使最离奇的梦境也是一幅谜画，其中隐藏着欲望，或者隐藏着反面的恐惧，像梦一样。梦中的故事并不重要，重要的是其背后隐藏的欲望或恐惧。城市亦如是：看得见的城市并不重要，重要的是那隐藏在表象景观后的隐形城市。

理查德·梅森创造了苏丝黄，勾勒出香港一名堕落风尘的湾仔吧女和来港白人男子之间东西方交汇的爱情。苏丝黄的长长身影，就此成为半个多世纪以来描画香港殖民地风味的符号代表，在历久不散中被浓缩成香港风情的独有写照：帆船，长衫，东方的善良妓女，西方的英俊男子，华洋杂处的狭缝，一个湾仔的美丽传说……而每一次有关苏丝黄的文本、影像、剧场的再造与扩大，都招揽着无数梦想得到东方美人青睐的外国人，徜徉在湾仔霓虹闪耀的酒吧之间，追逐苏丝黄的古影。

曾在香港居住过10多年的台湾作家施叔青，于20世纪80年代初创作了多篇香港人耳熟能详的香港故事，其中一篇《愫细怨》，文中的女子就姓黄名愫细，"愫细"与"苏丝"同音，名字摆明从Suzie

Wong而来；再联想到张爱玲写香港的《沉香屑·第二炉香》，女主角名字也叫愫细——“苏丝黄”的香港外衣，怎么样都脱不掉。

而当“九七回归”之后，苏丝黄的文本想象又伴随着香港探索身份的文化热潮重新被西方诠释，新的隐喻隐藏了更多的意义：东西方权力关系、香港末世心态、精神堕落、“后九七”香港与内地的融合与隔膜等。借用美国评论家苏珊·桑塔格的话说，“我的论题不是妓女本身，而是妓女被用为香港隐喻”。

但对于大多数普通的香港人来说，“苏丝黄的世界”并不是一个美好的记忆，也不是一个值得重温和回去的年代。今天若有人问，香港的“苏丝黄世界”在哪里，大概可以回答得出来的香港人少之又少。苏丝黄是谁，香港人早已逐渐忘却，反倒是香港的艺术工作者，通过再创作，把妓女的悲怆故事加以美化，转变成香港灰姑娘遇到西方白马王子的浪漫童话。曾经风靡香港的芭蕾舞剧《苏丝黄》，剧中主题曲的歌词就这么唱道：“忘记所有的感伤，让爱带我俩飞翔。醉人的浪漫，缘分在呼唤。给我真的爱，一辈子的爱，牵我的手到永远。”这层香港视角的重新演绎，不知是讽刺，还是无奈。

在今日的湾仔酒吧，已经找不到说着洋泾浜英语、穿着高衩旗袍长发垂肩的苏丝黄们，而每逢有英美军舰来港补给，新闻却依然偏爱去采访于湾仔花天酒地的外国水兵。这层微妙联系的背后，或多或少总还拖着一条剪不断理还乱的文化记忆尾巴。英国广播公司（BBC）中文版网站就曾经对香港有过总结：苏丝黄，是香港人永远的记忆。其实BBC错得厉害，苏丝黄，只是外国人对香港的永远记忆。

忘不了，忘不了

“忘不了，忘不了。忘不了你的错，忘不了你的好，忘不了雨中的散步，也忘不了那风里的拥抱……忘不了，忘不了。忘不了春已尽，忘不了花已老，忘不了离别的滋味，也忘不了那相思的苦恼。”

1961年，香港已故影星林黛主演了一部脍炙人口的文艺悲剧片《不了情》，赚足了观众的热泪，影片中的同名主题曲很快就跟随着电影流行起来，最后电影虽然被遗忘，这首歌却流传下来，并且一再被翻唱，陈芬兰、费玉清、蔡琴等人都曾重新诠释，也各有特色，但到底不如原唱来得圆润动人，传神入味。

这首歌的原唱顾媚，是20世纪五六十年代邵氏著名的歌星和电影明星，曾为多部电影担任幕后代唱，除了《不了情》之外，经她唱红的名曲还有《相思河畔》《阿里山的姑娘》《露珠儿》《梦》等，至今仍然让人难以忘怀。她的弟弟顾嘉辉更是香港粤语流行歌曲的一代教父，所创作的流行歌曲三十多年来陪伴了好几代香港人的成长。

人人都看到明星们在艺坛上的风光，却鲜有人知道他们风光背后的艰辛与苦痛，最近读到顾媚出版的自传式回忆录《从破晓到黄昏》，才真切了解到她酸甜苦辣的唱游人生。

顾媚原名顾嘉弥，虽出生于书香世家，但由于很小的时候父亲另娶偏房，遭逢家变，所以一直生活在家庭不合的阴影中。抗日战争时期，顾媚与妈妈带着两位弟弟顾嘉辉、顾嘉锵为逃难而寄人篱下，尝透了世态炎凉。20世纪50年代，顾媚辗转来到香港，在荆棘满途的香

港社会中挺身挣扎，从三餐不继的歌厅歌女，一直奋斗到邵氏电影公司的大明星。

在国语歌曲时代，顾媚有着“小云雀”的美誉。她之所以得到这个称号，根据回忆录中的自叙，要追溯至1953年。当时顾媚刚刚从广州移居香港，在九龙某夜总会登台卖唱，她悦耳的歌声陶醉了台下所有听众，每晚座无虚席，因此有人替顾媚取了一个“相思雀”的绰号。当时《华侨日报》的总编辑何建章认为“相思雀”太忧郁，于是将其改成“小云雀”。“云雀”又名“百灵鸟”，是漂亮而善唱的小鸟，十分适合娇小玲珑的顾媚。1965年，顾媚又出演了专门为她量身定做的电影《小云雀》，凭借着绕梁歌中独当一面，也就此将“云雀”的艺号，印刻为自己的代名词。

顾媚在影歌坛扶摇发展之时，并未被虚名所醉，反而对娱乐圈高低起跌的生活深感厌倦，加之明星好友如林黛、乐蒂先后自尽，遂决定弃歌影投画坛，专心习画。其实远在1963年，顾媚就已经开始跟从岭南派的赵少昂习画，这也是她日后转向绘画发展的主要因素，用顾媚自我的剖析来说，即“我在忧患中成长，养成了孤傲的性格。我只想找一个属于我个人的世界。……我从没有想过成为画家，画画只是我心理上的一种需要和精神上的寄托。如果我能够成为画家，是属于无心插柳柳成荫，而以前拍电影总是有心栽花花不发。今天，我已找到了自己的生活方向”。“我曾经经历过三种职业，即歌手、演员至画家。前两项我已无言地放弃了，我最满意当然是最后的抉择，但我对画画的事业却非常执着，人生的路没有一条是完全平坦的。”

后来顾媚终于凭借着自己的天分和努力，靠一支画笔成长为名重一时的山水画家，收藏者也遍布世界各地。从影歌星到画家，顾媚即使历尽人生浮沉，仍兢兢业业地勇敢面对，努力独行，从未气馁或放弃，一如萧芳芳在顾媚回忆录的序言中所写：“令人最服的，是她的意志和肯下苦功的那股蛮劲儿，哪位歌星影星有这能耐，能半道儿改

行，成为人人景仰的艺术家？没有，只有顾媚。”台湾画家楚戈也曾这样描述过顾媚：“大部分演员都是演别人的戏，真正的演员是演自己。顾媚知道不能一辈子演别人的戏，要演，好歹也要演自己；她的山水，既无赵少昂的痕迹，也没有胡念祖的戏路，更不见吕寿琨的禅意。她的画是诚实地演出自己。”虽然只有几句话，却把顾媚的人生轨迹，勾勒得淋漓尽致。

除了顾媚对自我唱游人生的真挚记叙之外，回忆录中对娱乐圈与艺术界一些“名人明星”的趣事与八卦，因为并非出于一味客套的褒扬，有着很清晰的喜好厌恶之分别，因此显得甚是好看。

一则写黄霑。黄霑与顾嘉辉一个填词，一个谱曲，为多年的工作拍档，与顾媚的友谊也十分深厚。1971年顾媚在台北春秋画廊举办第一次画展期间，黄霑携新婚妻子华娃来台湾补度蜜月，结果身上的钱用光了，便向顾媚借了6000元港币。后来顾媚要债，黄霑拿不出来，适逢金庸也在台湾，便有人出主意让金庸先垫支这6000元，黄霑则向金庸的《明报》撰写专栏，以稿代债，是为黄霑《不文集》写作的缘起。2004年11月，黄霑病逝的噩耗传来时，顾媚正在吃晚饭，当下“即时停筷，再也难以下咽”。在顾媚看来，黄霑为人“热诚、厚道、敢做敢为、敢说敢言，是属于‘忠’的一类”。

另一则关于张大千。顾媚的父亲顾淡明擅长鉴定古画，曾刻印章：“我虽不善画，知画莫若我。”顾淡明与张大千是好友，顾媚也因此在很小的时候就常有机会去拜望这位世伯。顾媚习画之初，曾将自己的作品寄给张大千题跋，被张大千题诗赞誉为：“嘉弥是我通家子，歌有新声画格奇。歌似韩娥云遏止，画如米老泼淋漓。”后来顾媚又先后师从林风眠、赵无极等大师，绘画水平与日精进，此时再回头重新审视当初自己寄给张大千的几幅作品，深感“他题在我画上的诗是溢美了”，并且在书中秉笔直书：“我觉得张大千太客气，而且客气得有点近乎虚伪。我时常看到一些画家将张大千的赞辞来炫耀自

己而显得飘飘然。他们却不知道张大千谦虚得逢人都赞，这就没有什么意义了。相比起来，我觉得林风眠真诚和可爱得多了。”

顾媚与邵氏掌权者方逸华也是多年至交，两人结识于少女时期，有着“五支旗杆下的友情”——有一次两人相约在九龙尖沙咀天星码头的五支旗杆下见面，结果顾媚那天迟到了一个半小时才赴约，而方逸华就真的在那旗杆下等了她一个半小时。后来顾媚移民回流返港发展绘画事业，暂无住处，也是方逸华无偿借出邵氏员工宿舍，处处关照她。但到晚年，时光流转、身份转换之后，二人已经渐行渐远，以致令顾媚“忽然醒觉我们之间已筑起了一堵无形的墙，已不复当年相约在五支旗杆下的纯真了”。而直接的导火索从顾媚回忆录中看来却是：某次方逸华过生日，很多人替她准备了生日礼品，但方逸华本人是不喜欢别人对她提过生日的，大家便都只献礼而不提缘由，心照而已。但顾媚却觉得以她们五十多年的交情，这不是什么问题，就直接走到方的面前说了句：“生日快乐！”方面露不悦，假装没听见，而顾媚不依不饶，再追一句“生日快乐！”方逸华就很不高兴地取消了生日宴请，顾媚更不高兴，觉得方太做作，现在的地位又高高在上，身边阿谀奉承的人太多，二人遂逐渐淡漠了下来。

前不久，一次偶然的机会，我听到了顾媚却不过弟弟顾嘉辉的情面，于1998年5月复出参加顾嘉辉与黄霑拍档的“辉黄演唱会”时再次演绎的《不了情》，演唱者顾媚，弹琴者顾嘉辉。比起60年代的清丽动人，这个时候的顾媚早已过了“知天命”的年龄，然而声音却依旧饱满自得，于动情处更是增添了周折辛酸岁月的沧桑，着实让人感慨。

后来读到这本回忆录，顾媚写道：“没有音乐，只有嘉辉一人做钢琴伴奏。我开腔唱了头两句：‘忘不了，忘不了……’，就掌声雷动，我每次唱这首歌的开头两句都是听到同一样的掌声，久久不

断……‘忘不了春已尽，忘不了花已老’，不管我现在唱得好或不好，总还有忘不了我的人在。”

糅杂的港日文化

按照道理来说，在经历了164年的殖民淬炼之后，香港人应该受英国文化的影响至深，特别是那些接受港英政府精英教育成长起来的一代。然而近年来，随着日本文化的强势崛起，日本的电视剧、电影、卡通、饮食、服装等多领域潮流的涌入，香港的中西交汇也或多或少地加入了港日融合的味道。

翻开香港的报纸，几乎每家主流媒体的娱乐版，天天都会有日本明星的大幅照片和海报，每家主流媒体的广告版，也天天会刊登日本旅行团的宣传和推介。铜锣湾世界贸易中心前的一家寿司店，每天无论什么时候，永远站立着众多等候进场的食客；专门售卖日本食品的Citysuper超级市场里永远人山人海，尤其是那些高学历、高收入的城市中产阶级，更是把逛Citysuper视为每日必修的功课。至于今天的香港年轻人，一提起日本，更是有说不完的话题，“Kawaii”时刻挂在嘴边，“Cosplay”成为服饰代名词，电车男、御宅族（Otaku）、单身寄生族（Parasite Single）纷纷现身，壮大为当下至潮的新生代族群，经过漫画改编的各色日本电影更是高票房的保证。这一切，都在潜移默化间放大了香港年轻人对日本文化的疯狂，并逐步成为影响他们价值取向的主流力量。

可是另一方面，香港民间的反日运动，又往往冲锋在前，让台湾和内地都自叹不如。当年因保钓而牺牲的保钓运动领袖陈毓祥，可谓是香港人的骄傲。如果说陈毓祥只是一个激昂的“左仔”——他去世后的棺材，覆盖着当时还未收回香港的中国内地赠送的一面鲜艳的五星红旗，并借新华社之口给予他高度评价：“他是高举五星红旗而去的，他是爱国烈士”——那今天的保钓起航以及反日运动，更多的影

像焦点似乎都投给了民主党，体现出香港不分左右政党、亲疏派别的稀有团结一面。日本右翼报纸《产经新闻》就曾撰文，指出目前香港已经成为世界屈指可数的反日据点，并担心中国内地及香港和台湾会以香港为中心形成新的反日同盟。这种担心，应该和香港反日运动有组织、有秩序、有支持、有关系的政治背景和地缘优势有着密切关系。

香港似乎天生就是一个矛盾的集合地，这体现在它融会中西又不中不西的特质，它看待日本一只眼是怒火一只眼是柔情的纠缠。香港人会冲在保钓运动的最前线，但是又绝对不会抵制日货；他们可以义愤填膺、慷慨激昂地走上街头高举标语示威游行反对日本，但是又会在假期将日本作为主要旅游目的地进行考虑。事实上，自从日本外务省于2004年4月1日开始让香港人享有90日内免签证短期逗留日本的待遇后，香港人旅日的风潮就好像内地开放自由行一样，猛烈而疯狂。根据万事达卡曾做的一项“MasterIndex旅游指数”调查显示，日本已经成为最受香港人欢迎的旅游地点，看一看充斥市面、屡登图书销售排行榜的日本旅游攻略、指南类图书，就可管中窥豹、略见一斑了。

那么，又该如何看待香港对日本文化的这种移植，以及香港看待日本的矛盾心态？

一般而言，要更清楚地认识一个地区的文化，比较就不可避免，尤其是当文化交融并行的时候。这种交融，又可以有两种不同的取向，一种是相互影响，你方唱罢我登场，另一种就是强势文化辐射弱势文化，在弱势文化所在地区构建出一个主流文化体系的同时，又扶持弱势文化的发展，让其不失本身应有的光芒。相比较而言，香港，这一块长久以来都被视为文化缺位的地区，应该更适合介乎于两种情况之间：在强势文化向心力的吸引下，年轻一代香港人的潮流风向标相应得到改变；与此同时，本地文化人则在努力向内延伸挖掘出新的含义，借以满足本土文化的需要。

与此同时，日本文化在进入香港之后，也逐渐被香港本土的文化所糅合，产生出一种富有香港标准和特色的新的交叉文化。

在以往，香港大众对日本文化多给予较大程度的尊重，若在日本社会里涌现出一个新的名词，有心做日本文化研究的人士就会热切地追求该方面的知识、寻求更深入的了解。他们会以“社会一分子”的方式主动进入对方的世界，目的就在于可以感同身受地理解日本文化所产生的社会、人文、心理等多重因素，从而产生一种“共在”的状态。可是在现如今，香港人更加在意的往往是如何吸纳该名词、术语，对之进行再利用，而非结合本土特色再创造。

譬如说蛰居族（Hikikomori）这个词的使用，就是一个典型的例子。在日本，所谓蛰居族，是指在加速运转的社会压力面前，因感到不能满足社会角色的要求，而选择以逃避来断绝与社会联系的年轻人。这类人群的出现，离不开日本家庭中存在的“恋母情意结”的文化根源和民粹倾向。而当这个词汇传播到了香港，在香港的社工眼里，他们所关注的并非日本那些蛰居族、隐蔽青年的真实情况，而只是纯粹片面地借用这一名词，套于香港的状况之上，继而用作向政府争取资源的根据。

相类似的情况也出现在内地。伴随着这几年文化事业的神速发展，内地在对日本文化的接纳与吸收上较之以往任何一个时期都显得多元和开放。特别是在文学领域，村上春树已经成为日本文化的一种象征，对于村上春树的作品，内地比香港、台湾所推出的翻译版产量更高、速度更快。然而，由于内地作家之生活标准、形态均与日本社会的状况大相径庭，他们不曾经历因极度繁荣富庶而产生空虚感的心理状态，因而在翻译村上春树的作品时，只会流于表面，无法深刻传递出文字背后的文化韵味。

由此可见，当不同文化通过碰撞产生出糅杂效应之后，由于再解读、再吸纳的过程中“不共在”的这种缺陷，使得无论是香港还是内

地，他们在接收整合本土文化与外来文化的过程中，各自潜藏着不同的毛病。可以吸取的一个经验是，若凡事只从自己的本位出发，而非吸纳外地之文化，那只是于既有的基础系统里，找一些东西借以强化自己既定的看法；若想在真正意义上认识外来文化，就必须以外国的情况、背景作基础，以“进入者”的身份和立场再与本土的境况做出对照。

关锦鹏镜头中的香港侧影

关锦鹏一直是香港影坛别树一帜的导演。他的作品偏离于香港传统商业电影的作风，善于将人物的爱恨纠缠放置于大时代变迁的宏大叙事体中进行解构。解读关锦鹏，就等于看清楚香港的一个侧影。

20世纪80年代初，刚刚从香港浸会学院传理系毕业的关锦鹏，以助导的角色步入香港电影界。这个时期的香港正处于蓬勃发展的黄金时代，一批深受西方电影艺术冲击的电视创作者，如徐克、许鞍华和章国明等，纷纷投入到电影创作之中，掀起了一轮香港电影工业的“新浪潮”运动。

新浪潮电影有两大特点，一是本土导演对香港都市题材的社会写实反映，二是他们在电影工业中寻找多元表现空间的努力。相比较其他新浪潮导演，关锦鹏的定位比较特别，故意在商业与独立之间游走。他的电影表面上充满了商业元素，但实质上却保守着商业电影中一份独立的人文精神，坚守着对艺术形式与主题的追求。他偏爱文艺片，并且锲而不舍地讲述城市人的故事，却从来不肯妥协地加入无厘头式的喜剧元素，将自己视野中的城市喜剧诠释成具有香港特色的都市呓语。

这种夹杂在商业与文人风范间既近且远、既远且近的美学原则，塑造出了关锦鹏作品中许多不朽和丰富的文化影像：《胭脂扣》中如花与十二少的颓废，《阮玲玉》中一代女星的孤寂，《蓝宇》中两个男人于午夜街头的拥抱，《愈快乐愈堕落》中风起云涌的青马大桥，《长恨歌》中香港上海那互为镜像的浮光掠影……

以1988年拍摄的电影《胭脂扣》为例。随着中英联合声明的签署，以及代议政制的发展，20世纪80年代后期的香港实质上迈入了一个历史大变动的过渡时期。在过渡期间，随着中英双方关系的变化，一个殖民时代即将逝去，香港人面对未来倍感困惑。另一方面，社会和经济的急速发展，使香港在经济上成长为国际大都会，香港电影整体生态环境也相应地充斥着纸醉金迷的商业味道。香港人于大时代前的躁动不安，就此矛盾地与经济奇迹的神话并存于吊诡的时空中。

在拍摄这部影片时，关锦鹏也面临着在内心意愿与外围环境之间如何取舍的角力。电影摄制过程中，嘉禾公司的老板何冠昌期望关锦鹏可以拍出更商业化的大戏，至少在讲述鬼故事的时候，要加入飞天遁地的奇幻特技和武侠色彩，才能吸引观众眼球。而关锦鹏则坚持认为，在电影的形式表现上，并不能因为签约大公司就迫使自己融入主流当中，而放弃独立电影的精神。《胭脂扣》所想表达的，是借一个女子（梅艳芳所饰演的如花）穿越两个时空两种文化的鬼魅爱情，带出香港于历史转折时期对过往岁月的怀旧，以及香港人对过去、现在和将来这组时间关系的思考。冲突之下，关锦鹏只能在夹缝中寻找平衡，一面迎合电影工业的喜好，增加进诸如“你懂不懂穿墙、飞天？把舌头伸出来给我看看”之类的商业台词，一面又保持着适度的距离，在商业和娱乐的范畴中注入独立自主的个人精神。

在一份自述中，关锦鹏曾这样陈述：“我知道自己身处电影工业，但我可以选择程度。我们可以利用工业的优势，然后因应不同个性，拍出不同商业程度的电影……《胭脂扣》拍出来是比较贴近我个性的，我不过是在工业支持下，做些个人风格的作品而已，那是个性决定一切。”

在这种强烈个性支撑之下，关锦鹏的电影作品呈现出三大主题：第一组主题集中在家国文化身份的反思上，早期的《胭脂扣》（1988）、《阮玲玉》（1992），后期的《红玫瑰白玫瑰》

（1994）、《愈快乐愈堕落》（1998），都透过刻画主人公漂泊不安的情感，反映香港人面临“九七回归”时的焦虑与身份认同。第二组主题承接第一组家国论述的思考，但将重点转移到都市浮华中，在《地下情》（1986）、《有时跳舞》（2000）等影片中，以人与人关系为背景，探讨香港人在寻找乌托邦想象之下的爱情与疏离。第三组主题则围绕着性别政治展开。从《男生女相》（1996）、《蓝宇》（2001）等影片中，无论是异性恋、同性恋还是自恋情结，都反映出有违主流传统的道德行为如何在都市空间中挣扎，是关锦鹏自我个性的一种真实映射。

情色香港？保守香港人？

就城市而言，香港并不是很能发生情色的地方。虽然香港耳濡目染西方价值观念100多年，可是骨子里的保守却更有甚于任何一个华人世界。

自从2006年香港在中环举办了首届性文化节，到2013年已经是第六届（10月27日开幕）。从第一届的羞羞答答、观者寥寥到几年后的今天，香港人已经可以大度地接受在闹市区公开谈性，在布满安全套、情趣用品的会场里看一场商家组织的表演秀。不过大度归大度，心态的稍许接受却并不代表香港在性上就是一座开放的城市，或者说已经变成一座开放的城市。2013年8月底这里就刚刚举办过为期三天的Sexpo“性博览会”，是香港历史上开天辟地的第一次，不过规模和上海的相比就相差甚远，因为这是一次不能对外公开的展览，只准行内业者参观。而杜蕾斯在一项全球人士性爱趋向的调查中也发现，香港人的每周性行为次数全世界排名倒数第五，远远落后于内地和台湾。

然而讽刺的是，在所有外人眼里，香港留给人的印象，却是一个“黄”雾弥漫的情色之邦。且不说港产的现代及古装三级影片、铺满报纸的情色专版、坊间的“龙虎豹”“藏春阁”、独有的“青楼红粉”“一楼一凤”，单是那些封面激情裸露，充斥大小便利店的八卦杂志，其理直气壮的程度便足以令人瞠目结舌，让人产生此乃“从来美人必争地，自古英雄温柔乡”的错觉。

这种错觉的产生，离不开20世纪80年代初到90年代中叶香港三级片的贡献。虽然说亚洲情色电影一直以来都是唯日本独尊，但是在这段时期内，真正引领一时之风骚、大众之潮流的，却是港产三级片。

由导演王晶带领，叶玉卿、叶子楣“双叶”领军对决，再加之接踵而来的香港小姐翁虹、玉女红星李丽珍、影视新人舒淇，一下子制造出一个情色救市的黄金年代。

其实早在20世纪70年代，带有情色成分的香港电影就已经登上大雅之堂。那个时候还没有“三级”的说法，所有艳情电影都被包装上“风月片”的美名。一直到1988年香港颁布《电影检查条例》，三级片才正式走入人们的视野。该条例为了保证成年观众在能够观赏更多影片的同时，又能保护18岁以下人士，遂依据观众年龄限制将电影划分为Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ三级。那些充满血腥暴力镜头、露骨床戏描写的影片一般会被评定为第三等级，禁止未成年人入场。由于香港采取分级制度后，只有过去被禁止的色情电影送检，久而久之，三级片便在人们心目中成为色情片的代名词。

20世纪八九十年代的香港，正处于灰姑娘舞会时期。经济发达，市场活跃，楼市畅旺，整个香港被笼罩在一种纸醉金迷的大气候下。这个时期的香港人，对于情色的追求较之现在，无疑要来得更加表面化。而同一时期江湖黑帮片和赌片的式微，又间接助长了“养眼”色情片的繁荣。因此，每当有具号召力的女星上演三级片时，港人都会毫不吝惜地掏腰包捧场观看。

然而时过境迁。在“入肺入肉”的日本AV电影于20世纪90年代后期入侵之下，内容单调乏味、暴露比上不足的香港三级片只能接受“沦陷”的事实。最近几年，本地影业虽又重新开始三级片的制作，并投入了很大的制作成本，在广告宣传和抢占内地市场上下足了功夫，甚至玩起了3D科技的新卖点。从《金瓶梅》（2008）、《金瓶梅》Ⅱ（2009），到《3D肉蒲团之极乐宝鉴》（2011）、《蜜桃成熟时33D》（2011），每一部作品都在一定时期内带动起大众的谈资，还引发一股内地观众组团到香港观影“看波”的浪潮。不过从效果来看，这些电影都仅仅只是促动起人们到电影院里看现代科技的大屏

幕、高清度、3D渲染效果的情色镜头的好奇（当然还有早川濑里奈、吉泽明步等人的票房号召魅力），并没有真正挽救传统意义上的香港三级片的境况。倒反而是那些更加强调本土戏谑色彩，带有些痞气和咸湿气的港味对话风格的电影，比如彭浩翔的《低俗喜剧》，在票房和口碑上获得了双重的成功，并在一定程度上重新扛起了本土电影的大旗。

这背后的原因，自然在一定程度上脱不开香港人保守的本性：乐见他人“三点毕现”，却难容自己“敞开心扉”。左脑情色、右脑保守，是“香港制造”中有趣味的精华所在。不过如若再深度剖析一下这一份保守的本性，又脱离不开香港独特的城市建筑逻辑。

香港留给人的最大印象，莫过于那一排排高高耸立密密重叠在一起的建筑群，无论是20世纪五六十年代的工业大厦，七八十年代的商住两用大厦，还是九十年代的现代高楼，都逼仄而又混杂地拥挤在一起，让人沉重得喘不过气来。陈冠中在《我这一代香港人》里就说过，香港人一生都在处理拥挤。他就曾跟父母和姊妹一家四口住在唐楼的中房，房东一家住向街较大的房间，另有租客在最小尾房。“香港中产阶级再富裕，那住房仍是寸土必计算，惘惘然有挥之不去的拥挤意识。”

在地少人多、寸土寸金的香港，高昂的地价烘托出的是一幅幅扭曲而异化的香港建筑空间图景。以大地产商为本，以经济利益为本，成为香港文化的核心代表名词。其结果，别说适宜的生活，就连拥有一个个人私密的空间都是一份奢侈。所以也难怪，这一年香港性文化节的主题就是“性与城市空间”，有好几位本土的艺术家在现场展出自己的艺术装置（譬如艺术家廖家宜的作品“香港连自慰的空间也没有”），以控诉香港的地产霸权令年轻人未能买楼，私人性爱空间受限。

所以也别说香港人保守，资本垄断、地产霸权的影响无处不在，连普通香港人的私密生活都难逃其网，更别说都市生活中那些和文化、思想有关系的人性追求了。

自瓮中张望天地

也斯原名梁秉钧，1948年出生于广东新会，出生后的第二年即来到香港，从此以香港为家，并将香港作为自己笔下最为重要的题材，书写了一生。

也斯的写作几乎与香港现代化进程同步，香港在1949年之后的几个重要历史阶段，也斯都亲历其间，并通过小说、散文和诗歌进行记录。从这个意义上来看，也斯是地道的香港作家，在他的作品里贯穿始终的主题是对于香港这座城市的思考，过去与现在，爱恋与苦恨，幻想与真实，文化生活与价值观，都是香港的。

1967年，香港发生左派暴动，动乱促使港英政府开始施行一系列改革，推动香港本土民生的改善。1969年，也斯从浸会学院英文系毕业，任专栏作家、中学教师。20世纪70年代，也斯开始参与编辑《中国学生周报》，直至1974年该报停刊为止。《中国学生周报》创刊于1952年，是香港20世纪六七十年代一份广受欢迎的文学综合刊物，很多本土作家都是由这份刊物直接或间接培养出来的。香港经济在这一时期的成功转型与腾飞，让香港迅速发展成为一座举世瞩目的国际化大都会，香港人过往在“借来的时间、借来的地方”讨生活的难民心态也随之发生了重大的转变，对本土社会的归属感渐次增强，进而发展成为一种身份的认同。在这样的背景下，也斯于1978年推出了自己的成名代表作诗集《雷声与蝉鸣》，通过一系列对城市场景式的白描，刻画出20世纪70年代香港人在新旧交替中的本土文化记忆。

1978年，也斯赴美攻读研究生，期间写了小说《岛和大陆》，描述不同地方的中国人的故事。1984年，也斯从加州大学圣迭戈分校获

得比较文学博士学位，之后即返回香港，在香港大学任教比较文学，从事文学教育工作，出版作品《游诗》。20世纪80年代后期，香港前途问题开始被反复论及，香港人不得不直面未来的种种不确定，这种焦虑在“九七回归”之前达到顶点。在香港人集体观望和焦虑的心态下，也斯于1995年连续推出了两本诗作《游离的诗》和《半途：梁秉钧诗选》。1997年，也斯转至岭南大学任教，在此期间对香港本土文学、文化的发展与推广倾注了极大的热情，并相继编写出《香港的流行文化》《香港文化》《香港文学与电影》《六〇年代剪贴册》等书。“香港的故事为什么难说？”的说法，也反复为人所引用。与此同时，也斯也继续通过小说的形式讲述回归之后香港人的故事，“中间会有一些微妙的变化，有一些是个人的，也有一些是社会上的”，后来集结成《后殖民食物与爱情》。2010年，也斯获得香港艺术家年奖，2011年出版了自己最后一部作品《人间滋味》，并主编《香港当代作家作品合集选》。2012年，也斯又获评香港书展年度作家，以及诚品推选的香港十大作家，以表彰他对香港本土文学所做出的巨大贡献。

也斯曾在专栏中慨叹：“为什么大家都不写香港这都市、还没有一本香港都市的作品呢？”本土文化不受重视，但总要有人去做些什么，去观看这座城市的人与情，去讲述属于这座城市的点点滴滴。于是在也斯的香港叙述中，经常会出现旧时香港的琐碎景象与人物，以及所捕捉的香港一些典型或者不典型的人物和地方。例如柴湾的一棵榕树，北角的一间食货铺，小说家刘以鬯的一次创作冲动，然后通过可能并不显眼的日常生活描写，从细微中让读者去感受香港的面貌。用也斯自己的话说，就是“一个人没法无穷尽地罗列一切，何况香港又是出了名的变幻无常。我只好提供一些观看的方法，尝试一些描述的角度”。同时，也斯的香港，也是一个三维度的香港，加入了时间这一重要元素。例如，也斯曾将与自己一样成长于20世纪六七十年代，在种种混杂文化背景下汲取营养的香港文化人譬喻为“我们都是从瓮中长大”，并且进一步指出：“在香港长大，其实也是在种种限

制中长大。因为限制特别明显，也分外自觉去超越它。幸好瓮口总可以张望天地，瓮内也有宽大的圆腹。”也斯在重现他们这一代人对香港文学和文化的贡献时，也将“瓮”的概念流线化，瓮的体积在时间的长轴上越来越大，而瓮中人的呼喊和抗争却越来越弱小：“香港作为写作的环境的确愈来愈不理想，要发表不同想法愈来愈难。香港是我的家，写作是我的本行，但我的家好像也变成一个陌生的地方，找一个地方说想说的话也不是那么容易了。”

也斯沉浸于香港的瞬间意象，再演化成故事，娓娓道来。一个人的力量是微小的，香港的城市外貌老被经济所支配，香港人的记忆老被媒体所淹没，也斯不过是在想：“那些小路旁边的事物，那些没有放大登上报刊头版的人，也许也有他们值得听听的故事呢。”

第三辑
港声

韩丽珠：写作的孤独和自由

韩丽珠，香港作家，被董启章称作“香港最优秀年轻作家”，文字风格独特鲜明。著有六本小说集及一本合集：长篇小说集《缝身》及《灰花》，中篇小说集《风筝家族》，中短篇小说集《宁静的兽》，短篇小说集《输水管森林》，与谢晓虹合著《双城辞典》及合集《Hard Copies》。著作曾获多个重要文学奖项。其中《风筝家族》《灰花》分别获选为2008年及2009年《亚洲周刊》中文十大小说推荐奖，后者同时获评第三届红楼梦文学奖推荐奖。

文学创作之路

严飞：（以下简称严）您是如何走上写作道路，变成“作家韩丽珠”的？您为何会辞去报社的工作投入全职写作的状态中？这样的写作状态，是否有感觉到孤独？是否全然孤单的写作，反而可以更加专注地面对自我，面对自己的创作？

韩丽珠：（以下简称韩）我之所以辞去报社的工作而把较多时间放在写作上，是因为我认为每个人都可以在有限的范围内选择自己的生活方式。以前，学校给我像牢房一样的感觉，我总幻想毕业就自由了。上了班才发现，在制度里生存的束缚更多。工作出卖的不只是时间，还有思想。编辑的角色，就像在扮演某个知道得很多的人，但事实上，我比其他人更远离世界。

无论处于什么样的状态，人都会感到孤独，对于写作来说，孤独更是不可或缺的。我想更认真地过活，把时间和精力用在我认为有意义的地方。无论我做什么样的工作，都可以找到替代的人选，但唯有写作，却让我感到自己是无法取代的。

严：有些小说家认为，写小说就是自己跟自己的对话，您是如何解剖自我的？

韩：我不喜欢解剖自我，而更倾向于关注外在世界。但其实外在世界也就是内心的反映。所谓的自我包含了一整个自己所看到的世界。写小说是唯一可以准确表达我自己的方式，就像有些人喜欢奇装异服，有些人喜欢看电影，有些人喜欢画画一样，而我就喜欢写小说。

严：您把《输水管森林》这本中学时期写就的作品形容为“充满青春期时好奇的意念”，作品篇幅较短，写的东西最没有限制，也最纯粹。到《宁静的兽》时，您很自觉地要和现实对话，有意识地把作品的篇幅加以延长及伸展，这种和现实对话的自觉，到了《风筝家族》时发挥得淋漓尽致，也让董启章惊叹“《风筝家族》让韩丽珠站稳了香港最优秀年轻作家的阵脚”，而现在您的写作方向，则是《灰花》一类的中长篇小说。您如何看自己的创作轨迹？

韩：《输水管森林》是我19岁时出版的，当时卖不出去的书都堆积在我家那狭小的空间里，那一刻我很想把这些书扔掉，当作什么也没发生过。那时我只想着写作、出书，漫无目的，后来，我才认真思考了透过写作我能得到什么。

我当年的文学创作与现在的相比，差别很大。以前写的小说，几乎不会修改，而且篇幅较短，只注重念头，每篇平均只有1000—2000字。纵使脑内涌现出一些有趣的念头，我却不懂如何从中引申出更多的信息。到了2004年写《宁静的兽》那时期，我会特意延伸这些作

品，将我的念头更完善地呈现出来。如果念头是一粒种子，以前的作品仅仅是让种子发芽，而后来的作品，我会尝试让种子完全发芽，长出树木。从《灰花》开始，我会先把小说的雏形写在一个本子上，然后在稿纸上写另一种进化的版本，使之逐一蜕变。对我来说，这样的转变不仅重要且意味深长。

严：有评论将您比作香港的卡夫卡，认为您的文字带着卡夫卡式的明净与奇诡，不少访谈也会在不经意间将这样的赞誉之词作为采访的重心。对于这样的头衔，您自己是如何看待的？香港这个忙忙碌碌、川流不息的国家化大卖场，为何会产生如此“卡夫卡”式的小说家？

韩：我不太清楚为何会有这种说法，我不知道什么是“卡夫卡”式的小说家，也不认为自己是“卡夫卡”式的小说家，那只是别人的说法。我估计这是一种市场推广策略，不宜太过当真，而且这也不一定是赞誉之词，或许这只是为了给那些摸不着头脑的读者找一个阅读的入口吧。

卡夫卡忽视别人的存在，死前会烧掉自己的作品。但卡夫卡的朋友终究还是出卖了他，把他的遗作拿去发表。但我与他不同，我不会忽视别人，会主动发表作品，也不会像卡夫卡般有出卖自己发表遗作的朋友。我不会隐藏自己的作品，也不会介意能卖出多少。既然发表作品，想它变得更有意义，就不能仅局限于自己的领域，你要给别人看，从中解读出新的意义，那才有意思。

卡夫卡式的文章我读得不多，那种形式不是我的最爱。我不介意人们把他和我拉在一起，只是我有点抗拒人们单凭某种相似性，而把作家归类，事实上那纯属巧合。

香港文学的困境

严：在当代香港从事文学写作，会面临哪些困境和阻力？在写作过程中会有哪些撕裂与挣扎？

韩：在香港从事文学写作，我想常常面对的状况是内疚吧，毕竟大部分人都把自己的时间抵押在工作间里，为什么自己可以免疫？这是我难以面对的诘问。

有时候，也会陷入怀疑和沮丧之中。要坚定地写作，绝不是一件容易的事。对纯粹的文学之路，也有过恐慌，应该是怕寂寞吧。就像师傅董启章等人一样，他们写得那么好，却没有人欣赏，我觉得很可怕。你潜心修炼几十年，当然希望能够一鸣惊人，但最后若是没有人知道，亦没有人理会，你会问这几十年做的是否白费了？但是有时候，我的心里抱着这样一个期待：也许我们的读者不一定是这个年代的人，可能是我们死了之后那个年代的。

香港人的生活节奏极快，当人们拖着疲惫的身躯，朝九晚五、朝九晚十，甚至朝九晚十二地回到家，他们想看的是化妆、运动等与工作生活息息相关的书，而文学很多时候是需要被消化、被吸收的，需要人们花很多时间沉淀、理解。有时，我不禁问自己，文学创作对这样的生活有没有必要呢？尽管我不确定答案是什么，可是我还是想坚守。

我认为，能把时间花在做自己喜欢做的事情上，那些撕裂和挣扎，已比做不喜欢的事少太多。这几年我都是感激，无穷无尽的感激。

严：香港小说家的头衔会让人和商战、科幻、言情联系在一起，可见香港国际商业都会的地域身份，对文学家而言是不利的。香港环境于您而言，到底意味着什么？

韩：香港是个很奇怪的社会。一方面，在香港，主流价值观无所不在，我不知道，作家如何才能拥有一片创造世界的净土。我甚至不能告诉别人自己全职写作。因为他们会问：作家写什么？小说是什么？是爱情的还是其他的？和散文有什么分别等诸如此类的问题，如果你让他们买一本小说了解下，他们又会问：可以在哪里买到小说？然后你又要解释书店在哪里，什么是“二楼书店”。

但另一方面，在香港文学创作处于边缘地带，对作家来说反而有好处。因为这样作家想写什么都可以，有很多可能性。从大环境来看，香港也适合写作，但我所说的适合不是指有钱、有机会、能获得支持或平台，而是指这座城市有很多值得写的地方。

严：日本作家大江健三郎曾提出小说是一个激发想象力的装置，现实里的行动或其他都是缺乏想象力的问题，是对社会或问题等缺乏想象力，但透过我们在作品中具体地呈现的种种冲突和矛盾，便能打开这些想象力。您的作品《风筝家族》被评为“光怪陆离，天马行空”“不可思议，却不偏离现实”，亦有言“韩丽珠的小说不是那么容易消化的。当中十分顽强地拒绝标签和定型的东西，让她在香港以至于华文作家之中独树一帜。她让人感到那么强烈的震撼，以至于不能言语。似乎任何论述韩丽珠的企图，最终也只会是误读和简化”。是什么构成了您小说中这些冷酷和奇诡的想象力？这样的想象力又来自什么样的动力？

韩：坦白说，我不知道这些想象力的来源是什么。我只是十分反感任何标签和定型的东西，自出生开始，我已常常有一种感觉，那就是活着是件奇怪的事。

小时候，我会把衣柜当作一架的士，靠想象力来娱乐自己。其实写作的意欲，很个人，很难说是家庭塑造了我。我只可以说，家，给了我写很多和看很多的时间。

或许我能说，我的动力来自相信自己的才华，相信你在写的东西是独特的、有价值的。我只是单纯地想让创作回归纯粹的感动，我只是想完好地留存自己眼中的世界。每个人心里都有一个独特的世界。只是有些人选择把那个世界忘记，去适应现实；而我选择一边适应，一边保存我的世界。

严：您曾经在《风筝家族》的后记里写道："我从来没有属于自己的房子，而在别人的房子里，渴望拥有一个能独自置身其中的房间，是注定落空的希望，而且，有许多年，我住着的房子，除了盥洗室和厨房，就没有任何以门间隔而成的房间。我曾经请求K，让我睡在其中一个衣橱里，我可以把它当作自己的房间。可是K说，由于衣服和棉被的数量太多，家里并没有任何空置的衣橱。然后我要求一个抽屉，但是家里所有的抽屉都挤满了林林总总的杂物。于是我搜集鞋盒，企图把自己的对象藏起来，我一直在寻找可以藏起来的东西，却一无所获。过了一段很长的时间，我才发现，唯一要藏起来的，只有自己的脑袋。"在《输水管森林》中，您提到："天色已经黑透，我仍然走不出巷子，如被困在迷宫般没有希望。"您在输水管建构的都市中迷失？香港都市空间对您的创作有没有启发与影响？香港场景、香港空间在您小说中所扮演的是怎样的角色？

韩：我曾经恳求过母亲让我睡在一个衣橱里，只为拥有一个真正的私人空间。但其实，唯一私密的空间，只能是自己的脑袋。身体是灵魂的衣服，空间是身体的衣服。空间形塑了人的行为和思想，那就成了我，和我的小说的一部分。

以文学介入社会

严：文学人作为公共人，他的角色和性质应该如何？如何介入公共议题，介入社会参与？邓正健认为香港的文学人愈来愈走向个人

化，尤其是年轻一代，写作变成个体的行为，是为了实现自我、突显自己独特个性、实践梦想等，并未想过要跟世界发生任何关系。久而久之，整个创作变成内部的、私人的行为时，似乎跟世界没有了关系。对于这样的言论，您的看法如何？

韩：文学人公共人的角色性质如何，只能自行揣摩，我无意为他人指引方向。

对我来说，任何人首先是一个人，之后才是被别人指派的角色（例如作家之类）。作为一个人，对于别人遭遇的痛苦、不公平的对待，对于贫富悬殊的现象……是不可能视而不见，不牵涉其中的。至于文学写作的，首先也是一个人，之后才是写作的人。他怎么活，就怎么写。写的问题，就是如何活的问题。每人都有一个与主流社会背道而驰的世界，只是由于长期活在主流之氛围下，受周围环境的影响，才把自己的世界压抑得愈来愈小。而在写小说时，那个被压抑的世界便会被放大，进而突显出来。

严：董启章说："香港文学，就是香港生活的再创造；香港文学，就是香港历史的再书写。"您是如何通过文学作品来反映和再现香港的？

韩：我会关注那些被忽略和排斥的人和事，那些被推到边缘去的一切。

但香港这座城市发展变化之快，令人疯狂。我曾在小说《输水管森林》中写的输水管，也都很快消逝不见了。开发的怪兽，正以惊人的速度，啃噬着香港的这些老房子以及生养其间的庶民的回忆。都市开发美其名曰更新，其实质则是连根拔除了这些老街区的生命。所以，我会写一些其他人忽略了的事情，来再现香港的历史。

严：香港文学本身就是一种非商业非主流价值的边缘活动。也许正是由于长期生活在如此强调主流价值和短期利益的商业社会里，那些拥有精神自由和自主的人反而对金钱产生了免疫力。从这个层面来看，香港文学作家可以不顾虑市场，在创作上也更加自由，更加独立自主。

韩：所谓“自由”，并非不顾后果、毫无代价地任意妄为，而是得到一些空间，同时负上相等的责任。自由的另一面，是责任，它们是一体两面的东西。没有人拥有绝对的自由，自由和责任是相对的。你选择了“自由”，就要承担责任。

与其说香港文学作家不顾虑市场，不如说没有人理会他们。市场不理会，政府也不理会，这样就有较大的创作空间，写作的目的也更纯粹。反之，理会你的人愈多，你就愈需要写很多东西去迎合他们。如果要把没人理会看成“自由”，那么，这种自由所要承担的责任就是必须面对经济困境和没有人在意的孤独。

严：我对小说《灰花》中执法者7310这个角色很好奇。小说中，在香港的城市氛围之下，对抗与被对抗者（这让我想起反高铁的声浪），整座城市失序，执法严酷到连睡眠都被管制。香港，一个巨大的骨灰工厂，“监狱才是人们最原始的居住模式”（87）；“只有大厦每一扇窗子之间相隔的均等距离能带给他聊胜于无的安慰……人们全都独自置身在不同的方格里，方格和方格之间被混凝土制成的墙壁间隔着，没有任何人需要理会在墙壁的另一端呼吸着的是怎样的人。”您怎样看待这些情节？

韩：各人对“现实”皆抱有不同的理解，我们无法为它附加定义。例如马奎斯的《百年孤寂》（*马尔克斯的《百年孤独》*），他描述了一些人物吃泥、升天等景象。这些看似不真实的事情，虽然是小

说里的情节，但亦是作者小时候的亲身经历。因此，一些超现实的描述在实情上却真实地存在过。

但小说终究是小说，不要把作家的处境套进小说中间。作者绝不等于小说中的“我”，即使小说以第一人称写作，也不等于作者要把自己的思想、经验和感受全盘投射在这个人物之上。我自己就不认同这种解读作品的方法。因此我个人的事情，跟小说中的人物，是没有关系的，这就是作为作者的我，对小说的理解。

对于未来

严：《风筝家族》入选《中国时报》“十大好书·中文创作”奖，然后再引进到香港，使大众发现原来我们香港还有一位这么优秀的小说家。您对这种“出口转内销的”出版现象有什么看法？您是否想过打入内地市场？譬如2012年内地的重庆大学出版社就出版了您的作品《缝身》。

韩：大众其实不会太关心这里有没有小说家，或有没有优秀的小说家。而我则庆幸还有这样一条路，可以让我实现自己的价值。

至于内地市场，我想随遇而安，一切随缘。小说其实并没有地域的分界，读者对小说的触感是一致的。

严：在内地，“80后”被定义为拒绝长大并且逃避责任的一代人。您如何看待今日内地的这批“80后”作家？

韩：我比较抗拒以年龄、国籍笼统地定义一群人的特性，消减了个体的独特处，这样似乎并不准确。

严：您希望现时的写作状态，可以维持多久？

韩：我希望这样的写作状态能保持一辈子。如果想毫无顾虑地写作，就必须能够维持基本的生活，鉴于此，我会去做一些不太花时间心力，但又能赚钱的事情。那可能是教写作班，可能是人物专访。我很清楚，当我想写，这样的机会总会到来。

话说回来，虽然写小说成本较高，但写小说的人，不用跟其他人一样每天早上起来赶时间去挤巴士，不用处理工作上复杂的人际关系，用生活上的贫穷来中和这些困扰，也是比较公平的。

我相信每个人生来都有他要做的事，可能是开车的或者煮饭的，而我确定写作就是我要做的事，能够做我喜欢的事，我感到很幸福。

邓小桦：一个灿烂的异数

邓小桦，诗人、作家，文化评论人。于各大报章及杂志撰写专栏、访问及评论，并于各大专院校及中学教授创意写作。文学杂志《字花》创刊编辑之一，曾获中文文学奖及大学文学奖等。著有诗集、散文集、访问集，并编有文学合集数种。为本土行动及艺术公民成员，曾任电台文化节目及青年意见节目主持，亦曾任职诚品书店。近年策划不少文学及跨媒体表演计划，现为香港文学馆总策展人，文艺复兴基金会理事。

书写者与行动者

严飞：（以下简称严）你既从事写作、文学工作，又同时参与社会运动，是本土行动的一员，在《斑驳日常》一书中，您自己也写道："写作者与行动者的二元对立是虚妄的，我保留自闭的权利，但已经放弃某种作家不涉政治的避世姿态。"您如何定位自己的角色？又是如何在"书写者"跟"行动者"之间进行角色的转换？

邓小桦：（以下简称邓）因为有两个视角，所以我做的事情会比较多，比如我常常会想，别人会如何报道这件事情，历史会怎样记录，要怎样去影响他人，我们做的事会不会无人理解而无法记录。作为一个行动者，我是一个常常去说明行动的人，经常会做很多说明的展示。而作为一个书写者，我就会写很多行动的现场问题。网络的流行让我们失去了对现场的触感，因为我们躲在家里，开终端后就不用出来，对集体的观念改变到一定程度就是不知道什么是现场。

但是现在，我们把这种迹象倒立化了，其实它是很神秘的，我从一个参与者而不是领袖的视角觉得它神秘，就在于你控制不了它。可能很多领袖觉得能控制整个群体，但是我作为一个参与者来说，大家一起行动本身就是一件很新颖的事，也是这个年代很少有的事情，我要传达这种经验，所以，行动是第一位的。因为在一个所有东西都能被认识的时代，我们听过行动者如何不考虑长远问题，如何不考虑别人对你的看法，同时，我们也听过书写者如何将自己关在封闭的家里写作，觉得自己在家里就了解一切，在家里就能想象全世界。当我自己面对这些问题时，若要哲学思辨，可能跟别人都不一样，但即使它不是哲学思辨的，也是寻求一个平衡，就是你考虑两个方面的角度，然后交换逻辑，这样会发挥特别大的作用。

严：您现在的博客名字叫Ticklish，《斑驳日常》里亦有一篇名为《Ticklish》的文章，为什么会这样形容自己？您自我的评价是“易遭冒犯”“同情弱势而怀疑权威，尽量倾向公理和正义并力求表里如一，遇有倾轧这些原则的人和事，则大动肝火”，可否做一个简单的自我式描述？

邓：我觉得我自己差不多就是我所评价的这样，因为我很喜欢自我描述，而且都很认真地写。能让每个人生气的东西不一样，比如说，我认识的人生气是因为心爱的人受到伤害，但是我不是这样的人，我比较生气的就是我没有办法忍受一些我觉得完全不合理的话变成文字出现，即使是一篇很小的文章，如果它只是说出来，也许我还不会那么生气，但是一旦变成了文字，我就会很生气，甚至会连气好几天。

严：我听袁兆昌这么提过。

邓：我是生气很久，我会拿很多时间来看这篇文章，然后觉得它体现了人性的大恶。

严：那在您看来，一篇好的文字应当包含哪些元素呢？

邓：这个问题太大，太笼统了，其实，我对文字的要求不是很高的，我不是很挑剔的人，我很理解人。

严：您最喜欢的作家或者文学作品是什么？

邓：我不太懂得回答这个问题，我找不到一个人集中体现我刚才所说的东西，它可能是拆开的。一般我讲的文学，大家都不太明白，我天生喜欢讲道理，就是理性和感性两方面，可能是我反叛，我觉得感性其实是理性的基础。

严：但是，有的时候会不会觉得讲道理没有用，要用行动来表示？

邓：我觉得我不会将讲道理与用行动表达分开。因为用行动来展示道理是讲道理的一种方式，而且我没有尝试过那种很不讲道理的行动，就是纯粹的passion行动，或者你培养energy的时候，无政府主义者他们讲的passion。我不是这个向度的，我还是比较抽离的，愈抽离的人愈要懂得投入的快乐，好比有钱人要懂得穷人的辛酸，所以我会想办法去懂得这件事情，但其实我自己的行动是比较理性的。

写作者会这样想，话语本身就是一种行动，比如我写的东西就是行动的一部分。它会站在社会权力范畴冲突的点上，兴起一个冲突。我觉得，如果我们要谈行动，可能是想强调让人很有力量的感觉，觉得自己可以改变世界，有一些和你一样的人共同行动，你会处于一种很开放的状态，这个快乐是和写作完全不一样的。

处于70辈与80辈的交界点

严：您曾自述自己为“处于70辈与80辈的交界点的人，面对两边的拉扯，既受到两种方向的吸引，同时又看到两者的局限”。所吸引为何，局限又何在？

邓：吸引和局限都很多，举例来说，生于20世纪60年代末的人，经历过香港经济的蓬勃发展，做事大胆，但要求权威，无论对自己还是别人，都有较高的要求。比如说，他们对做事的热情，对自己的要求。再比如，如果很多“70后”或者我们这辈人出去交流，或者一起到外地做跨地的展览，在台下的时候，朋友或熟人会坐在一起，大家谈论熟悉的话题。可能20世纪60年代出生的人或者比我们老一辈的人，他们在香港繁荣时期或者媒体比较膨胀的时间里打拼过，他们会将这些交流或展览当作一种交际行为。这样的行为有利也有弊，好处就是大家讲一些人人都听得懂的问题，描述一些现象，分析一些东西，然后再互相交换数据，催生下一步的合作，弊端就是容易追忆过去，凝重气氛。而作为20世纪70年代末出生的我们，根本不会这样忆苦思甜，也不喜欢向陌生人介绍我的东西，最好本身就是认识的、熟悉的，这样交流起来会很深入，很亲切，有共同语言。这一点就像小群体状态，和那种打拼过的人很不同。然后，再小一点的，20世纪80年代出生的人，他们完全不说话，只是站在那听，旁人完全看不出他们心里在想什么，他们只会站在自己的角度去关心一些个别问题。

严：这是不是说明现在的年轻人比较个体主义，在行动表现上会更加张扬？

邓：不是个体主义，其实也不能说是一种主义。我们以前会担心年轻人以自我为中心，但其实年轻人的自我中心是很弱的自我中心，他们其实很脆弱，只是表面给人一种很自我的感觉，令你完全进入不了他的世界。实际上，只要你和他沟通，他就会敞开心扉，我见过很多这样的年轻人。

严：这种现象只会发生在香港吗？

邓：香港有这种现象，不过我觉得内地也存在这样的年轻人。有一些年轻人，他们绝口不提自己的意见，你要想很多办法进入他们的世界。而我们70年代出生的人，是很容易进入彼此的世界的。

严：比之上一代香港人，这一代香港人与内地的接触范围更广大，是否心态更加开放？

邓：我觉得也不是，没有这么简单。我们基本上都是很谦卑的，我们也看过一个开放世界的末端，就是20世纪60年代的时候。那时，60年代出生的人认为世界是他们打拼出来的，知道可以开放到什么程度，比如说梁文道。虽然我们喜欢和小辈交流，但我们这代人对其他人的事也会很感兴趣。

严：比之内地的年轻一代，您觉得两地年轻一代的最大区别何在？

邓：这个很难概括地说，我只能说香港的年轻人比我在内地所接触到的年轻人更弱小一点。

严：但是，就我自己的体会来讲，香港这一辈人会更加注重行动，除了表达，他们会用行动来参与社会。与之相比，内地则很喧嚣，会在网上发表很多很多言论，但是真正能参与行动者则寥寥无几。

邓：这是网络的特性，在香港，我们自认为和可以改变世界的年代比较接近，我们见过公民行动的末端，在你接触的人中，总会有人告诉你怎样做无效，怎样做才会有效。

严：对，所以内地的年轻人在想要行动前会有一个自我审查的过程，先反问自己这样做会不会付出很大的代价。

邓：是的，这个可能是存在的，老实说，大家都不知道怎样行动。只不过香港地方小，情况较集中，内地地方大，程度比较激烈。所以，内地的年轻人如果真正行动起来，那么其行动力量一定比香港大。所以我常常觉得香港和内地的差异只是一个比例上的问题，没有很明显的区别。

严：至于香港本土性，我想问一个关于香港两代——这一代和上一代香港人的问题，上一代的香港人现在更加关注内地，你们这一代人与内地的接触比上一代要多，但是你们反而更加关注本土，为什么会有这样的差异？

邓：这件事我也觉得很有趣，为什么我们会对香港本土有兴趣？其实我们是受到他们上一辈文化人以前所做的与香港本土性有关的事情影响。不过，对于上一代文化人纷纷北上的事实，我很容易理解，只是有点惋惜而已。因为你到了内地，就会和本土有点疏离，比如说，我们突然有事要找梁文道帮忙，但他可能由于不在香港从而没有办法帮忙，这样本土的力量就会削弱，但我完全可以理解。

我只是希望整个北上的问题能够更加有意义，不是因为北面机会更多，北面权势大，很强势，所以我们都要往北看，我不希望变得这样的浅薄。但是其实我们可以有批判性的立场，要从一个比较广阔的视角去考虑问题，可以通过北面来巩固香港。

严：在您看来，你们这一代香港文化人或者香港人还可以做些什么？

邓：要做的事情太多了，需要和其他的社会范畴连接起来。

严： 或者最当务之急、首先要做的事有哪些？

邓： 对于像我这样的文化人来说，要有与多种人沟通的能力，我觉得我们这一辈不是所有人都有这种能力的，因为他们可以和某些人沟通得很好，但未必能和所有人沟通。此外就是要联合起来影响更大的范围，比如说传媒的景观、分析事情的向度，所以我们要站在一个比较尖锐的位置上，扩大自己的影响力，时刻保持与世界的联系。上一辈的人都和世界保持联系，如果我想要了解过去，了解以前的人做过什么，我就会听像我们父亲那一辈的文化人讲当时的生活，了解一些民间历史，以史论今。当讲到未来时，就要站在年轻人的视角上，要有年轻人的理想，要有和年轻人沟通的能力。因为是两代人，你很自然地要去思考年轻人的问题，还有就是找到自己的立足点，再扩张出去。像梁文道他们，一开始做的事情就很大，这样就可以一直做下去。而我自己，一开始能做的事情很小，需要慢慢做大。虽然我现在在艺术发展局还没有什么名分，但是我一直以来都在申请他们的资助，进研究院时还当过他们的实习小工，到《字花》兴起之后参加资金会，慢慢成为评审员，这些事情都很小，可能跟上一代人比起来真算是小巫见大巫了。

严： 您是不是希望自己慢慢累积的效应会在最后爆发出来？

邓： 是的，我是那种希望慢慢做大的人。

为香港植入《字花》

严： 慢慢地做大，于是您为香港植入了《字花》。您曾说：“我愿以我领受的知识说出文学铿锵的价值。”您是如何想到办《字花》这本杂志的？

邓：其实也不是我想的，我们在办《字花》时考虑了这些问题：我们要摆正自己的定位，在这个社会上你要接受一些自己完全不了解的东西，你要习惯和一些你不能百分之百了解的东西相处，这是我们看阅读积淀的经验。我觉得认为香港人完全不喜欢难懂的东西这种想法需要改变，真实的情况是有些人希望提升自己，有些人希望自己只停留在已知的层面，但我们不能说香港人总是不想提升自己的。

严：《字花》引起了很多人的关注，很多读者希望通过阅读提升自己。对于这样的回响，您会感到惊喜吗？

邓：是的，的确有一点惊喜，有一点品牌效应，事情比想象中顺利，但也不是非常喜出望外，因为我们原本就觉得很少有人会这样做。

严：那《字花》每期的选题是如何确定的？

邓：我们几个编辑一起开会，集体讨论，我们会挑好多题目，然后一起去做。尽管我们每年只有六期，但是有些主题是一定的，比如，每期都要做一次和身体有关的题目，因为文学会触碰你的感官。然后，有一期要比较有政治性，有一期要比较尖刻，比较难懂。

严：可能是我自己的原因，因为我自己对于政治社会学这一块很感兴趣，相对于文学来讲，会更关注它的政治性和社会性。

邓：你可能看到较多的是它的政治向度问题。

严：你们是轮值编辑吗？

邓：其实也不是，有几个编辑做得比较多。对作者来说，我们有些人想法比较新颖、比较平等，这部分工作主要是谢晓红负责的。而我负责起开头的部分，就是怎样去支持运作，整本杂志就是采取这样

的模式。此外，我会考虑销量问题，其实这完全不是钱的问题，而是这本杂志要通过销量来告诉别人文学是有人懂的，本土年轻文学杂志要在香港书店里占一个明显的位置，所以，销量是不可以放弃的。

严：可以问一下销量大概是多少吗？

邓：1000多，但是它已经是香港10年来文学类杂志中最好的销量了。自从20世纪90年代传媒热化之后，基本上不会有超过1000销量的文学杂志了，当然80年代的文学杂志除外。

严：90年代以来，都是200—300本吗？

邓：对，大概300本。300本这个数位是个什么概念呢？就是差不多一个写作圈热烈地、主动地参与文学活动，进行创作的人大概就是300。依我看，做得好的杂志，首先要得到圈内的认可，然后再拓展开去。其实有很多人都不相信我们会做得这么好。

严：现在回溯去看，《字花》为什么会取得这样的成功？

邓：我们的成功主要有两方面：一是做出来很好看、很艺术化，更像艺术杂志。另一个是对年轻人的重视。我们的“自言自语”版块，就是编辑们长期把年轻人的作品当作重要的一环进行讨论，而不像老师批改时说的行文精通、修辞秀丽这些泛泛而论，对这些年轻人影响很大。

严：您是如何为《字花》约稿的？

邓：其实我的做法很简单，就是做每一件事都比别人付出更多的心力。你比别人付出的多你就会得到多，尽管是件很小的事情，人家只要写一篇文章就可以支持文学杂志，支持一些年轻人的理想，其实也不是很吝啬，但是每件事都要做得比别人多。譬如，我的约稿底线是1000字，一开始每一期我都坚持引进一个新的作者，跟这个作者建

立一个网络，但不是很多编辑会这样做的。很多编辑说我要培育我喜爱的作者，或者说我欣赏他就可以，不管他有没有替《字花》写过稿。这样，可能很多人会不支持《字花》编辑，很多年轻人被其他编辑拒绝，受打击了，编辑发电邮过去，这些年轻人不再回复，从此就没有办法再继续下去。而我不是这样的，一封不行，再去三封，有些电邮写得很长，需要认真解释《字花》的目标，是怎样的园地，作者要写怎样的文章，为什么会考虑这样的课题，为什么会去找他，因为这涉及你对他们的作品的评论和理解，让他们知道你是读者，那就可以沟通了，然后再清楚解释细节问题。这样一来，会让人觉得你做这件事很认真，别人也不容易拒绝。所以，我约稿的成功率基本上在八成左右，是很高的。其实就是每件事你都要比别人做得多，还有就是不要害怕。

《字花》，介入公务事务的平台

严： 在香港谈论文学和文学创作是一件过于奢侈的事情，但《字花》却打破了这样的宿命。它不仅仅是一本文学杂志，在您的倡议下它变成了行动的平台，更加强调与本土社会的互动和参与性，同时加入了很多政治的向度，您自己亦有写道：“（《字花》）可以为文化艺术人和社会行动者提供平台。”为什么会如此强调要用文学的视角介入社会的议题？

邓： 《字花》不是纯粹文学上的理解，它是与社会、与政治改变和政治建制上的改变相关的，其实主要关注的是政治改变，从根本上说，中国文学就是这样诞生的，我们只是相对恢复它原来的面貌。

其实外国情况也是如此，作家一直在思考作品和社会的关系。因为每个作家的定论不同，如果你和别人谈论一个文学问题，你要先考虑这个问题，然后，你会发现你的问题并不是一个人的问题，而是和

外界有关的。再宏观一点来说，在一个病态的社会，文学是没有办法生存的，其实，在国外这个情况更加多，就是在谈独立笔会。我们经常看到国外在人权、新闻自由等方面做倡议，他们觉得这样可以体现文学创作的自由精神，我想这是基本常识，只不过我们经过资本主义社会的洗礼，就觉得这种话不好意思说。但是因为一开始我们想做一个文学杂志，从文学的角度考虑问题，尽管不确定是不是纯文学，但我觉得我们基本上是从文学的角度去考虑问题的，所以办成这样也很理所当然。其实我们起初想做一个比较先锋一点的杂志，起码观念上是这样的，而所有先锋派的艺术都涉及了社会的政治部分。政治的意思就是决定什么是可以被感知的，什么是不可以被感知的，可以用自由举例，所以，它其实是一个美学的问题，以一个反叛者的视角来看，美学问题和政治事情是结合在一起的。

因为我们是一个文学杂志，我们又从年轻人的视角出发，在香港社会，仅此两点就足以被边缘化。香港的文学作家基本上很少是中产阶级，这代表着很多东西。例如，一个中产阶级作家，会去茶餐厅，会去大排档，然后把这些东西写下来，他只是维持他自己的兴趣，但是他会遇到这个社会对他的压迫，比如说旧区被拆掉、茶餐厅被挤垮、东西加价等。因此，他一定会同情那些反对者。而年轻人只是要上上网，所以在香港很多人会说我一天还什么都没有做。

严：感受到社会对他的压迫？

邓：对，香港童声合唱团有一首歌是这样写的："有时候觉得做普普通通的人，为什么就这么难。"这个童声合唱团很穷，而且是愈做愈穷，不停地放班。对香港人来说，有一份工作不是很重要，为了一件很小的事而失去自己的灵魂是普通年轻人会感到的问题，所以我发现，如果我不希望说成阶级问题，最起码是阶层问题，在这个社会居于什么阶层很大程度上就决定你所看到的现实，所以我看到的包括《字花》所看到的，就是一个弱势者看到的政治。但是文学有高雅的

部分，《字花》有和资产阶级文化沟通的能力，它就是一个这样的混合体，它是一本文学杂志，不是一本书。

严：那您对《字花》今后的发展思路有没有一定的想法，《字花》今后要怎么走？

邓：其实没有具体的想法，不过我自己想的是，香港缺乏文化杂志很久了，《字花》很容易做成一个文学作者的文化杂志，这个可能说得很大，就是可以为本地的文化传媒培养一些人才，这是在业界的东西。另外就是通过《字花》去推广一些文学的理念，谈得比较多的是文学公共性问题，其实很简单，但不知道为什么在香港谈就这么困难，因为文学被认为是边缘的东西，而香港没有公共的概念，它只有一个自强的概念。公共是要打破单独的利益垄断，这才是公共。

另一方面，如果《字花》最后不办了，它的经验还可以传承，香港就成为转生。很多人会支持年轻人办杂志，我们以后也可以继续这样办，但是如何才能让它每次都从零开始呢？比如《字花》，我们就建立了一群作者网络，建立了一堆写作理念，建立了一群中学学校网络，如果这本杂志没有了，换下本杂志由零开始，这些都可以传承。但是一方面因为我们经验尚浅，现在又忙着做些乱七八糟的事情，谁会有时间做出一个模板呢，另一方面也有投机性质，很多同仁都还是研究生，读研期间经营这份杂志只是兼职工作，纯属偶然。毕业后我们都需要找工作，有的成为教授，有的做其他工作，这会造成我们没有办法将它作为一个职业去看待。如果配合现在的自由撰稿人、自由职业之风，可以多做几年，也可以逐步建立一些模式，但这是民间要做的事情。

香港文学馆运动

严：你是否有想过通过《字花》的力量，去推动香港文学的发展？

邓：这也不是我想的，其实是很容易想到的问题。因为文学好像是处于香港社会的边缘，文学以及文学作者的公共经验不多，而公共经验包括你认为我要做的事情是对社会有益的。还有过去容易忽视的一点就是，我们觉得这个很有价值，你来看吧。比如我们谈论托尔斯泰，呈现托尔斯泰的价值，但是我们可能还要多做一步，就是谈论为什么社会需要托尔斯泰。

严：您是不是希望更多的人加入这个讨论的范围里？

邓：是的，我个人认为，要谈论托尔斯泰，最重要的问题不是谈论他是个文学巨匠，而是探讨一种对世界的看法，对一个社会的把握能力的问题，这些问题最终和那些不看文学、不喜欢文学的人都相关，直接关系到我们如何去理解人与人之间的关系，我们如何去理解这个社会的现实形势，这是一个公共的问题。如果说托尔斯泰是一个巨匠，你快点来看吧，这是我关心的问题，我很希望在香港文学馆运动中实现的一件事就是，告诉这个社会，文学馆抱着的是对整个社群的利益，我们想的是文学馆怎样让香港社会更好的问题。

现在香港有些人，用一些狭隘的方式进入文学馆，他们的想法很难以理解。他们认为我现在已经是一个作家了，这么多年我在香港不受重视，文学馆出现了，我终于有机会了，我要进文学馆，在里面占据一席之地，文学馆里面因为有我，所以市民就要来文学馆。

中国现当代文学考虑的问题其实也是一个历史的问题，它考虑公益（公共利益），我要为这个国家保留些文学的历史，这是因为在香港，如果你不用人的名字来对抗政治的话，就不存在这样的运动，所以，在香港搞文学馆，不能是为了出名，不应该考虑我的名字或者谁的名字进入，其实重点不是谁要进去，而是我们说了一个怎样的故事

出来，因为尽管香港缺乏作家，但更重要的是缺乏一个能包含更多阶层的叙事。我参加的这部分主要是讨论这些问题，而没有一些利欲熏心的东西，不用考虑私利，我觉得这很好，但国内情况如何，我不太清楚。

严：那么在推广香港文学馆的这个过程中，您遇到最大的阻力或者说压力是什么？

邓：什么工作都要做，既要写文章，又要策划专题，我觉得很辛苦，所以说香港文化人都是三头六臂？对比内地，诗人只是写诗，音乐人就是做音乐，作家就写作，他们不会涉及其他的领域。

严：您觉得现时的香港是一个什么样的社会？

邓：香港是一个很没有耐心的社会，虽然它有好的一面，就是生活节奏很快，流动性很大，但是负面的情况也已经显现，就是基本上不能忍受一些难以理解的东西。这个表现在很多方面，比如写文章，你很难写得稍微深入一点，或者向世界大众传媒水平看齐，因为没人会看懂，有些人会觉得你是在冒犯他，会反问你为什么要写我看不懂的东西。对人的看法也是如此，有时你不知道在公园干什么，会古古怪怪、傻里吧唧地站着，像是在树下沉思。公园是一个公共空间，你应该能够忍受这种世界上存在着不了解他在干什么的人，但是现在的香港人却不是这样想的，他们会认为：有人在做我不大理解的事情，他是不是对我有威胁，然后会去投诉他。就好比可能年轻人会做古古怪怪的事情，有一些其他想法，而这些事情老师理应理解。但现在香港社会的情况是，老师无法理解小孩，不能容忍他做奇怪的事情，会用很多条条框框去约束他，所以我刚才说香港人没耐心去了解和接受一些自己不懂的东西，这种情况是从阅读层面延伸到其他层面的，所以我们需要从阅读开始处理这种情况。

严：在一个缺乏耐心的社会里，文学的创作空间会变得十分狭隘，文学创作者会更加看重短期的收益，转而去追求更加现实的东西。

邓：香港社会的文学空间是小于内地的，而且显得更加封闭。对香港来说，文学是一个谁比较出名的问题，文学馆只要能卖书就可以了，在艺术发展局的鉴定上，从香港文学的复杂形势来看，它们处于边缘地带，但只是内部问题，其实是和政治复杂形势混在一起的。还有一些所谓自由派的作者，他们认为所有组织都有问题，所以他们不喜欢组织，然而在没有组织的情况下去争取政治自由，这是长远的政治历史造成的。

严：那您对香港的文化政策有什么看法？

邓：香港的文化政策就是什么都不管，属于杀鸡取卵式，觉得什么东西都可以靠进口。其实香港对待文化和体育的逻辑是一样的，香港没有好的体育运动员，都是从内地引进的。

严：是否可以理解为现时香港的文化政策就是忽视本土元素，而更看重外来的舶来品所带来的光环效应？

邓：对，类似用人民币的后果。香港人觉得用人民币就可以了，为什么要有港币这种本土的东西呢，后来连那些香港官员都觉得我们其实不需要自己的东西。但这种观点不正确。试想一下，如果没有内生的东西，香港还可以被称为香港吗？

以香港的方式关注内地

严：一个不可否认的趋势是内地的文化愈来愈反哺香港，20世纪80年代的时候，是粤语流行文化影响内地，现在是内地影响香港，您

怎样看这种现象？

邓：有时候内地会比香港更自由，传达过来的也是一种很自由的东西，其实我看两地不是竞争而是交流的问题，如果内地传过来的东西财大气粗，那就不适合香港。但是在香港的内地杂志还可以，真的是在引领时尚，但香港的时尚一成不变，而香港的时尚杂志是世界上最没有意义的东西之一，因为它根本不是为读者运作的，它是为广告商运作的，所以它的内容一点也不好看，也无所谓反哺。

另一方面，杂志也是一种延续气质的体现，虽然内地时尚比较庸俗，比如王小波的俗，但是我比较喜欢。内地时尚的庸俗是怎样的呢？我们可以看到现在从内地传过来的东西还是比较好的，所以香港真正要担心的是有批判力的俗和有生命力的作品以及一些古古怪怪的东西要怎样生存下去。内地杂志的反哺其实不是重要的问题，因为最大的攻击者或者说最大的问题来自香港内部，即一个洁净的社会、政府的管理和比较垄断的市场。

严：在您看来，是不是与内地更加融合，反过来会突显香港的地方特色？

邓：我们这一群年轻文化人基本上没有经历过大的场面，都是心里想做什么就直接做什么，没有一个伪装自己的兴趣与习惯，对我来说，需要融合。我们70年代末出生的人，会对亲密的人说好听的话。我会为不同的读者量身打造不同的书写方式，如果是熟悉的读者，尤其是香港的读者，我自信会写得比较好，误会也会少一点，而与内地的读者之间会有一些文化的隔阂，尽管我不知道为什么会有这样的误会。

严：现在您是否会有意识将您的视角停留在内地，更多地关注内地的发展？

邓：其实我是内地来的，一直对内地有一定的关怀，但我会以香港的方式去关注内地。

严：什么是香港的方式？

邓：比如，你要强调一个帮助弱势的视角，你要强调对权威的反叛性，你要强调对那些驳杂东西的欣赏能力和同情心，对《字花》基本上不采取排斥的态度，对外来的人基本上友善等，这些就是香港的方式。

严：是不是这样的平台在内地还没有成型？

邓：内地之大，无奇不有。带着一颗平常心，你会遇到非常有礼貌的人，也会遇到没有礼貌的人，这也是常态。关键是要能用一个理性的状态去看待这些事情。

严：您是否有想过北上内地发展？

邓：对我来说，我比较喜欢香港，而且在香港也有许多事要做。我有一些朋友在香港念书，大学毕业后去内地做劳工组织，也是很常见的现象。所以，我去不去内地发展还是未知数。不过我觉得在哪里不是问题，问题是你能做到什么，你做的事情对所有人来说是否重要。是因为它比较重要，还是因为它的收益比较大，这对我来说才是比较重要的问题。

邓正健：社会批判下的香港棱角

邓正健，香港剧评人、香港中文大学文化研究学部博士毕业。曾任二楼书店文化经理、文学杂志《字花》编辑。现为前进进戏剧工作坊“新文本工作室”成员、国际演艺评论家协会（香港分会）专业会员。曾获2012年香港艺术发展奖艺术新秀奖（艺术评论）。写书评、文学评论、文化评论，偶然写诗，曾获诗奖。近年积极参与剧场创作，并尝试另一种书写方式和另一种生活。

阿麦书房和阅读时光

严飞：（以下简称严）在香港的文化评论界，您的文章无处不在，由《明报》到《艺讯》，由戏剧场刊到书评通讯，您对自己的身份是如何界定的？所追求的精神世界又是怎样的？

邓正健：（以下简称邓）如果不是实际需要，我很少会为自己界定身份。我写文章时，通常只关心“为什么写”、“写什么”和“怎样写”，至于写出来之后如何塑造了外界对我的理解，我很少会理会，或者说是理不了那么多。一般读者要理解一个写作的人，通常都会从文体开始，例如是写小说的、写诗的、写评论的、写报道的，于是就有了相应的身份如小说家、诗人、评论人、记者等等。我不喜欢这样，当然有某些朋友对个别的文体很偏执，自称诗人或评论人，也心安理得。但我不是，虽然很多时候我会自称或被称为评论人，但十居其九都是为了方便，因为我的确是写评论最多，总不能连一篇小说也未发表过就叫自己小说家吧？我从来都觉得，我不一定要写评论

的，写评论只是为了厘清自己对世界的看法，同时跟别人分享，但你总能找到其他更好的方法去达到相同目的。每次写评论文章，我都有一种感觉：其实我不应该写一篇评论啊，我应该写一首诗，写一部小说，甚至是在Facebook上分享一个status（状态），这可能更能厘清自己的想法。但毕竟，写评论永远最方便，别人也最容易接受。

严：您曾经做过阿麦书房文化经理，也被坊间形容为阿麦书房老板的精神拍档，可不可以谈谈这段故事？文化经理的主要工作职责是什么呢？作为文化经理，您当年选书的标准又是什么？

邓：阿麦书房是一个奇怪的神话，到今日仍然有很多人怀念，但对于我，或对于阿麦书房的老板James，这可能是一个青春和梦想幻灭的过程。我跟James本来就是朋友，原本他想搞一点小生意，而他跟我一样，刚好又是对文化艺术有点认识也有点期许的青年，办书店也变得顺理成章了。当年我们的合作其实是很“同人志”（不受商业影响的自我创作）的，店内一切事情都会共同构思，共同实践，但我们又不想让别人觉得办书店就是一种纯粹的文艺青年浪漫空想，于是在营运上也希望能做得更专业，更商业化。“文化经理”这个衔头本来纯是对外用的，那是要让外人明白，即使在这样的二楼书店工作，也需要一定的文化知识水平和商业判断力，而不是张三李四也能做。一开始我们就知道，我们不要办一间二楼袖珍版的综合型书店，我们需要明确清晰的文化定位，而选书则是其中的关键之一。现在已很难说清楚当年的选书标准了，我只可以说，当年我们花了很多的心力去引入一些香港读者很少注意到的华文出版物，尤其是台湾和内地的出版物。后来的事实证明，由我们引入的很多东西都是经得起高文化品位读者的考验的。只是后来当愈来愈多书店效法我们，连大型连锁书店也想分一杯羹时，我们也无以为继了。

严：您又是如何看待香港的“二楼书店”，以及这些书店对香港文化的意义所在？

邓：千万不要被书展的热闹假象骗了，香港的阅读风气其实非常薄弱。在网上书店仍未出现之前，逛“二楼书店”是文艺青年的标准动作，他们可以在“二楼书店”找到在大型书店找不到，又切合自己作为文艺青年的品位的书，例如诗集、国外最新的文化理论之类，而且又没有大型书店那种商业味和俗套。若你有机会问问不同时代的文艺青年，有没有一间启蒙他们的“二楼书店”，他们总会告诉你不同的书店名字，例如比我年纪大的朋友会说“曙光”，我可能会说“青文”和“东岸”，80后的朋友或者会说“阿麦”，而今天最多人说的大概是“序言”吧。我向来有种想法，香港的“二楼书店”不会消失，即使现在网上书店大行其道，台湾的诚品也进驻香港了，仍然有很多年轻人需要“二楼书店”的氛围和读者社群，作为他们成长和启蒙的精神食粮。即使一间倒下了，也总会有后来者办另一间，就是这样生生不息。只是这个循环的周期似乎愈来愈短，我们也愈来愈记不住它们了。更遗憾的是，今天不是一个读书的时代，年轻一辈需要启蒙，但已不再需要书店了，只要能上网就够。当然这样的时代未必比过去的坏，但确实是少了一些小众的集体记忆。最后我要说的是：为了别让世界变得单一没趣，“二楼书店”仍然需要支持。

严：可否谈谈您在阅读上的精神成长轨迹？因何契机走进阅读的世界中去？

邓：我对阅读的迷恋，是源于一份不安全感。我所受的香港教育是典型的填鸭式，其中有一个很有趣的概念叫“课外读物”。这个概念有两个重点，一是“课外”，就是说这些书不用考试不用计分，换言之，它是行有余力才会做的事，任何阅读，都不以影响学业为前提；二是“有益”，有一个学生时代常听到的成语，叫“怡情理性”，这成语到我们长大后几乎都不会用。套用在课外阅读之上，它的意思就是说阅读的唯一目的是要我们变成一个好人，当中可以包括增进知识、培养良好的个性等等。姑且勿论这些阅读的目的有多空

泛，它始终没有触及一个关于阅读的最核心问题，而这正正解释了香港的阅读风气为什么会这么差，那就是：阅读的快感从何而来？

当学生的时候，我最痛恨写阅读报告，总觉得它会毁掉我阅读的快感。我很早就知道，阅读的快感是来自一种“无目的性阅读”，也就是说，“阅读”本身就是阅读的目的，而不是交功课、陶冶性情或增进知识之类。因此我特别喜欢看长篇小说，一来它“没用”，二来它是长篇，于是我就有长时间沉迷阅读的理由了。曾听很多作家说过，小时候喜欢读四大名著，《红楼梦》可能是第一，其次多数是《三国演义》。《三国演义》我也爱，但更喜欢读的还是金庸的武侠小说，不只因为他写得好，也因为他写得长，比起那时更多同学爱读的韦斯利吸引得多。中三那年，我花了一个学期的时间读完了金庸全集，然后在中四暑假的一个月里再读完一次。那时我读的是明窗出版社的新版平装本，一部《射雕英雄传》共四册，我坚持一天最少读一册，四天读完。我也没有算过每天花了多少时间来读，印象中我是赖在床上读，除了吃饭上厕所，就是一直在读，读困便睡。一直持续了一个月。那大概是我人生中最快乐的阅读时光，那个暑假我几乎什么都没做，就只是阅读，很奢侈，但快感很大，像喝醉了酒一样。后来我听说金庸某些小说好像纳入了中学中国语文课程范围，说实话我有点沮丧，不是说金庸的文字不好，而是我知道以后的学生很难再像我这样读金庸了。

书作为一种物质体现，能反映社会的富裕程度。如果你一直生活在物质生活贫乏的时代，阅读的快感通常会比较大，因为你永远不知道手上的这本书是不是你最后一本能读的书，于是你自然会尽情去读，不计较那么多。不幸地，我正活在一个富裕社会里，我面对的问题是：书太多。尤其是进了大学之后，因为一些成长的焦虑，我就是不愿好好去念我的工程学本科，却常常逃学泡图书馆，然后才发现一所正规大学的图书馆，根本不是中学那些课室大小的图书馆所能比拟的。阿根廷作家波赫士有一个名叫“巴别塔图书馆”的意象，就是一

个藏书量是无限的图书馆，而当时我所面对的，正正就是这样一种以有涯随无涯的感觉。很多文艺青年会把一句关于阅读的金句挂在嘴边：“书太多，时间太少。”我倒觉得自己的问题不是时间太少，而是欲望太大，自制能力太差。从大学那几年开始，我就养成了一个不大好的阅读习惯，就是同一时间读几本书，意思当然不是一次拿着几本书来读，而是在未读完一本书之前，就同步开始读另一本。这种阅读状态涉及速读和multi-tasking（多重任务处理）等技巧，对于研究生和学者来说是基本技能，但我关心的是阅读的快感，学者式阅读是没有快感的，或者说那种快感没那么单纯，因为那通常是一个找答案的过程。而纯粹的阅读，却是跟书的交流，就像我中学时读金庸一样，是“没用”的。可是，那个“巴比塔图书馆”的意象一直缠绕着我，我不断渴望能疯狂地读书，而且是不同类别的书，于是每发现一本新书，就迫不及待要马上读，而不顾手上有多少未读完的书。由此，不安全感就出现了：我总是觉得我遇到一本好书，却不去读，是对它的亏欠，也是对自己欲望的亏欠。而根据“巴比塔图书馆”的原理，这种亏欠不仅无法消解，而且会持续累积下去，直至永远。随着年龄渐长，这种亏欠已巨大得变成对世界和自身的亏欠，于是从阅读衍生出来的种种工作和兴趣，就成为我可以选择的唯一志业，例如经营书店，例如写作，例如人文学科的学术研究，等等。

严：您最近一两年也开始写诗，并获得了青年文学奖新诗类的奖项。廖伟棠曾在一篇《在香港当一个诗人，有多难》的文章里说，在香港非诗、反诗的语境下，当一个诗人是多么被社会不待见。您又是如何想到去进行诗的创作的？

邓：写诗也不是近年的事。甚至比写剧评更早。我觉得你的提问很有趣，恰恰反映了外界对我的印象，而这印象原来跟我个人的经历很不同。很多人认识我是因为我搞书店，编《字花》，然后是写剧评，但其实我写诗最早，在大学时已开始了。当然我写得不多，发表也少，很多诗人一年至少也有十首八首，年轻勤快的甚至有几十首。

我最近重读过一次我的全部旧作，发觉有很长一段时间我是一年一首，居然都是有发表的。这种状况，我想象大家大概都会认为，像我这样一个评论人偶然写写诗，玩玩而已，既然也写得不太歪，便拿去投稿了。

写诗跟那些搞书店、办杂志和出书的事情一样，都是文艺青年总想过要做的事。但青春一过，无论做过没做过，这些所谓梦想通常都会幻灭。因此，我也很惊讶到今天我仍然在写诗，而且是以这样一种缓慢而持续的创作频率去写。你说我最近一两年开始写诗，正确地说，应该是我最近一两年才开始对写诗比较在意。这可以分外在和内在因素两方面讲。外在是生活方式改变，最近一两年我个人生活有两件大事，一是结婚生子，二是放下了书店和杂志这些文化界职务，回到大学修读博士。这两件事都令我的生活节奏突然变得稳定，每天日程固定了很多，也多时间待在家里，不常在外面乱冲乱撞。因此也有更多空间去想写诗的问题。

至于内在，我觉得写诗是一件最廉价的创作活动，这个说法，大概很多诗人都不会同意吧。如果先不谈诗的社会价值和艺术价值，而仅从写诗这个行为说起，写诗其实是最容易的，因为它短，所用技巧比其他文体都更自由，只要你愿意写的话，写诗的门坎比任何创作文类都低。这也说明了为什么香港年轻一辈的文学创作者都以写诗为主，远比创作其他文类的朋友多。我想读诗也一样。我觉得香港并不反诗，香港只是没有诗，却存在着让诗发芽的土壤。

当然，门坎低和数量多并不代表质素高。香港没有什么条件培养出好的诗人，这可能就是香港非诗反诗的地方。“好的诗人”条件起码有三个，一是诗写得好，二是持续地写得好，三是以“诗人”为志业。你提到的廖伟棠肯定是一位好的诗人，而我则不是，我甚至连“诗人”都不愿意说。我考虑“诗”这问题也完全不是廖伟棠那种套路，他以诗人为志业，以写诗为生命，他关注的不只是写诗这一个人

行为，更关心诗作为一种艺术的可能性，诗作为一个文学分支的传承和发展，又或者是诗与社会之间的关系等等，这些通通都可以在他的诗中清楚看到。而我写诗，仅仅是对个人欲望的响应，尤其是这个社会总是教导你不要回应自身欲望时——这可能就是香港反诗之处——我就可以用写诗这种廉价的事情，当作一场午间小睡，回一回气。我觉得这样很好，不用写评论的眼光去看事物，纯粹的书写活动，没有任何包袱，起码在构思如何写一首诗时是这样的。

从戏剧观照世界

严：阿麦书房结业后，你也逐渐淡出了书业和书评写作，转而从事多与剧场和文学有关的文学和戏剧评论，可以谈谈这样的转轨动因吗？对戏剧的热爱之情从何而来呢？在学生时代，你也演过戏，得到过学界戏剧节最佳男主角奖。

邓：淡出书业和书评写作，是被动，也是主动的。刚才提过，搞书店是一个梦想幻灭的过程，那么离开书业则是一个从公共领域转身的动作。搞书店可以是个人梦想，但这梦想必须建基于一种参与公共事务的想象里，你可以说卖书不为钱，但总不能说卖书不为别人，而这“为别人”，就是公共，细节只在你想象的“别人”到底是哪些。我觉得搞书店跟写书评一样，是一种为人民服务的工作。你只是做书和读者的桥梁，把读者带来书的世界，也把书抛进世界里去。可是，书店结业后，我的疑虑却是，在为人民服务之外，我也得为自己打算。搞书店你要考虑书的公共价值，写书评则是为好书作嫁衣裳，但你个人的声音没有了，你的身影也不见了。相对来说，剧场和文学则更加个人，我的意思不是说那是私密的，而是说，相对于书评、文化评论和政治评论之类的文字，艺术评论更加需要回到自身的经验和体会，然后将之化为可被公共领域理解的论述。我写关于剧场和文学的评论其实已经有好些年，只是写得不多，发表更少，而离开书业倒是

一个机缘，一方面我可以思考一下个人前途，另一方面也让我好好反省一下我的书写跟个人和世界之间的复杂关系。

戏剧是一种综合型艺术，有表演性，有文学性，也有论述性。我一直怀疑自己对戏剧不是特别偏爱，对文学也一样，我所偏爱的只是认识世界和改变世界的方法。某种程度上，艺术跟思想理论和政治行动分别不大，只是艺术有能力以一种截然不同的方式去提问和行动，这就是艺术必须继续存在的原因。而相对其他艺术形式，我个人则比较偏爱戏剧和文学具有较高的思想密度，而两者对比起来，戏剧的公共性较明显，正是因为它的综合型性质。学生时代的搞剧经验只是一个让我认识戏剧这种艺术形式的前因，这跟很多人都一样。反而真正让我认识到戏剧于我的意义，却是在开始写剧评之后。我曾经想过当演员，也曾经考虑过报读演艺学院，但后来因为自忖不是演员的材料便打消了念头，而写剧评则是当不了演员之后的补偿。其实早在办书店之前，我已经开始写剧评，至今已超过十年，过去我写的多是演后评论，近年写的则较多是对戏剧这门艺术的思考和对香港戏剧的综合观察，我觉得写这些文字的快感有时比看一出剧还大得多，事实上，香港戏剧界里烂戏很多，但从纷乱的观剧经验中整理出一种或多种观照世界的方式，是蛮吸引我的。因此，与其说我热爱戏剧，倒不如说我热爱戏剧能为我带来观照世界的方法。

严：可否谈谈目前从事的前进进戏剧工作坊的“新文本运动”？

邓：“新文本运动”是一件关于我离开剧评人身份的事。我愈来愈觉得这次访谈很有趣了，不是你问我，我也不知道原来我是那么喜欢离开一个身份转到另一个身份，或许这跟那源自阅读的不安全感也有关吧。

经历了超过十年的剧评工作之后，我发觉自己愈来愈偏好一些较另类的剧场演出，这不是因为另类剧场演出水平较高，而是这些演出

通常会产生更大的思想冲击。我现在已不大喜欢那些正剧类的演出了，即使水平再高，它们所传递的也顶多只是一些已知的思想观点和剧场形式，看一出跟看一百出，对我的人生和思考都没有什么影响，于是我写的剧评也愈来愈多集中于某些作品了。我很难具体描述这“某些”“另类”的剧场演出的究竟是什么，我只可以说，那些具有某种“前卫”、“实验”和“艺术野心”气质的作品，我会有较大的意欲去看和去评。

这跟“新文本运动”又有什么关系呢？这个计划是我跟几个朋友和前进进戏剧工作坊合作的三年计划，内容主要是以翻译、演出、研究和教育的方式引介一些当代欧陆剧作，并通过这些研习吸取养分，然后进行我们自己的戏剧创作。至于什么是“新文本”，很多朋友都问这个问题，而我暂时觉得，新文本是一种戏剧观，也是一种创作方式，它的来源可以从两方面说起：一、对当代西方前卫戏剧的去文字化有所不满，却又不愿回到传统以故事和人物为轴心的“戏剧剧场”（dramatic theatre）的老路，因而希望找寻一种或多种书写剧场文本的新方式；二、反思当代剧场如何再次产生批判现实的力量。而在不少当代欧陆剧作当中，都可以找到这样的倾向。我跟我的伙伴之所以发起这个计划，正正就是对香港剧场的沉闷和因循很不满，因而希望可以像过去的西潮一般，透过这些舶来品，为我们这个地方的戏剧观带来冲击。

而我也愈来愈对“剧评人”这个身份感到不安了。正是因为香港戏剧沉闷，集体平庸化的趋势也日益明显，值得评、而且是值得深入地评的作品已所余无几，而不论是创作的人还是观众，也愈来愈不需戏剧评论了，他们只谈感受而不谈分析。我甚至有听过一个剧场编剧说，今天的观众已很大程度上能取代剧评人的角色，而我相信这位编剧所说的，却正正反映了今天的创作者只关心观众的反应，而不关心艺术性和艺术功能这类宏观而高层次的问题。当然，剧评人普遍遭到漠视，跟剧评人水平不高也有关系。我不是说自己写的东西比别人

好，我只是觉得，在这样的气氛之下，写剧评只能当剧评匠，而难以让我认真地思考剧场艺术，既然如此，阅读和创作或许更能让我找到所需要的东西。

严：在您看来，一个好的评论家，他应有的立场是什么？对社会议题的评判，是否有他的预设性？又如何以评论批判参与到社会公共议题当中？我知道您最近就艺评奖风波事件写过一篇非常精彩的评论文章。我非常同意您的一个判断，就是现时的趋势是“把所谓‘批判’凌驾于其他艺评标准之上”。

邓：“批判”本来是一个伟大的哲学传统。我常常提醒别人，说“批判”说得最好的人是康德，他的“三大批判”不是教人骂人，而是指出一个最基本的哲学法则：思考问题要回到问题的根本里去。但现在写评论的人——我姑且不说是评论家——往往喜欢站在一个立场，就是在被讨论的人或事的对立面，然后以揭露对方的不是为目标，甚至以此为唯一目标。“说人不是”这行为本身不是问题，问题通常在于批评别人的心态。有几种心态我们必须要注意，第一种是以驳倒别人来证明自己的观点正确；第二种是因为自己情绪上不喜欢某人或某事而去堆砌批判对方的理据，甚至乱扣帽子；第三种则是先有一个既有立场，然后想尽办法去攻击跟自己立场不一致的人或事。这三种心态都有一个共通点，就是不以厘清事物真相为目标，而只是要一味证明自己正确。这种心态，在网络上十分常见。

我不是说抱这种心态的人说的都错，相反，他们很多时候说得都很有道理。但抱这种心态的人，肯定不是好的评论家。我认为评论家应该有三种任务：一、揭露真相；二、寻求共识；三、启蒙大众。总是骂人的评论者，关心的是自己，而好的评论者，关心的却是世界。骂人的评论者即使观点正确，推论有理，但这种人跟一些抱相对主义立场的虚无主义者一样，都是理性讨论的终结者。虚无主义者的相对

主义拒绝承认有找到共识的可能，而骂人的评论者则拒绝沟通，拒绝寻求共识，两者对任何社会或文化议题的讨论，都没有任何好处。

当然，社会十分复杂，不公义的事情无日无之，鲁迅或李敖式的战斗文字仍是必须的。但我的意见是：正是因为社会复杂，评论家应该每时每刻考虑两个问题：一、自己的立场有没有错？有没有需要修正的地方；二、如何把自己的判断有效地传播出去，以达至沟通和教育的效果。而第二点很多时候比第一点更重要，也更为人们所忽略。这是因为，既然评论家所处理的是一个公共议题，哪怕是一个政治议题还是艺术议题，只要你在公共领域中发表意见，你就必须思考，如何叫别人认同你的观点？如何让大众更加关心这个议题？这不是单单把你的对手说得无法反驳就可能做到的。

严：在文学评论和剧评写作过程中，遇到的最大困难是什么呢？在一个无人响应，或者鲜有人关心的大环境之下，会不会产生一种孤独写作的心境？

邓：这个问题刚才已提过一些，现在再补充几句。写文艺评论的人通常不会把文艺评论看成是一般的评论，而会视之为一种特殊的创作形式。比起政治和文化评论，文艺评论较少以追求公义为目标，或者说是没那么鲜明，而相对较为强调评论者的阅读方法。阅读本身已是一种创作，对我来说，一般意义下的文学或艺术创作并不是我主要的工作，因此文艺评论就成为满足我创作欲望的主要方式。孤独感肯定是有的，但通常不是因为无人响应，而是来自无法通过写作来响应自我。不论是写评论、写诗、还是写其他东西，我总会遇到一个困难，就是写出来的东西不完全是我想写的东西，而总是有所偏差。对于一个从事一般文学创作的作者来说，这可能很常见，但写评论的人则较少会这样。这或许因为我将写评论也当成是一个思考过程吧，这个过程是孤独的，也常常会失败，但写成了一篇评论，就好像完成了一次思考、想通了一个问题一样，令人有坚持下去的动力。

香港的文化空间

严：一直以来，香港整个社会对文化艺术都没有足够的关注，一个城市漠视文化、漠视一切心灵的、精神的追求，归根到底，在您看来，这是什么问题？您又如何看香港的文学空间和文化场？

邓：很阔的问题啊。对于这个问题，我暂时没有很独到的观点，却有一个很笼统也未经验证的想法，可以分享一下。一个地方的文化厚度，不仅需要时间来累积，也需要机缘来维持和再生，在时间上，1841年殖民地香港开埠，至今170多年，而如果从所谓本土意识出现算起，大约是50年吧。50年是一个多长的时间呢？大约是两至三代人成长的时间。回看香港各种文化艺术类型的发展史，不难发觉本土意识的形成跟文化艺术发展的本土化几乎是共生而起的，也就是说，香港文化艺术的本土化发展只经历了两至三代人。但任何一个在香港成长的香港人都知道，这50年间，香港人的精力都花在几件事上：城市的经济现代化，“九七问题”所产生的身份危机，然后就是“九七”之后的集体焦虑和躁动。我想的是，过去几代香港人的青春就是消磨在这些事情上，而绝大部分本土文化艺术发展同样也是在这些事情的阴霾中挣扎，于是我们总可以看到，香港的文化艺术创作和生产大都只围绕着几个母题：本土身份追寻、跟经济行为之间的对抗与张力、社会发展的出路与绝望。若说香港人漠视文化，漠视精神追求，我并不太同意；我反而觉得，正正是香港人太在意自身的经验了，我们所追求的文化与精神往往只能停留在这两三代人所经历过的事情之上，但这两三代人所身处的时代，即使社会问题仍然很多，大体仍算是平静的太平盛世。我们没有经历过战争，没有经历过极权，也没有经历革命和巨大灾难。我不是说必须经历过这些苦难才能生产出瑰丽的文化艺术，但无可否认的是，相对其他文化体系，香港文化中显然严重缺乏沉重的历史感，没有沉重的历史感，就无法体验文化上的崇高感，也难以产生澎湃的想象力和创造力。这就是我所说的机缘。

当然，香港文化有其特殊魅力，这点我相信内地和台湾的朋友会比较体验得到。但我却总是想象，这些香港文化的魅力都没有被累积下来的条件，一方面香港社会正受到内地和全球化的文化冲击，原有的文化本土性正在消逝，另一方面香港的文化特质似乎并不具有自我累积和再生产的内在机制。我的印象是，香港的文化艺术生产者很少能在上一辈人身上继承到什么东西，香港文化一直在“演变”，却没有“承传”到什么。

本土文化的成长

严：香港很多文化人逐一在内地拓展出另一片天空，您如何看这种北上的风潮？汤祯兆曾对文化人北上提出过如此的期待：“哪一天叶辉才可以畛域无垠地示范民间学者的素养识见，董启章的《天工开物·栩栩如真》及《时间繁史·哑瓷之光》何时才可以登陆内地，智海‘非技巧’的沉郁漫画美学怎样才可广觅同好。”您是否也有类似的期待呢？在您看来，您又是如何定位香港的新一代文化人？

邓：梁文道那篇《一个最后一代香港文化人的告白》似乎还影响着我们的思维，但现实已不是朝他所想象的方向走了。

文章的最后几句是这样的：“走，不是因为不感激香港养育我启蒙我的恩德，而是出道近二十年了，我已经没有什么可以再为这个地方付出。我们‘最后一代香港文化人’可以做的，就是走出香港，然后为接下来的‘第一代在香港出生的中国文化人’指路，让他们发现香港以外，世界很大。”他似乎正在为下一代香港文化人寻找出路，期望他们不只要有香港视野，也应该有中国视野、世界视野。可是，几年前当他写下这段文字时，大概也没有预料到，今天的香港已不再是几年前的香港了。那几年香港文化界有股短暂的“北上热”，因为香港的文化环境很狭窄，受众小，发表空间小，大家思维接近，交流

方式很单一。反观内地空间大，机会多，受众数目是香港文化人无法想象的多，而且思维之庞杂，也令大家兴奋莫名。所以当时很多朋友或多或少都希望跟内地多做交流，搞联机、办活动讲座、发表作品之类。当然梁文道是其中的佼佼者，但其实很多朋友都没有从中得到太大的好处，渐渐地，除了少部分人之外，北上发展变成了香港文化人的鸡肋，食之无肉，弃之有味。

近两年没再听过文化界北上的热潮了。已有一部分成名的文化人已渐渐站稳阵脚，出版过的书都突然出现内地版，也开始拥有比香港多出很多倍的读者量。而其他没有北上的朋友，似乎也开始嗅到这股热潮已有点饱和，没太大意欲再去分一杯羹。我猜原因之一是香港文化人能向内地读者卖的主要是一种“港式思维”，这不只是香港的文化信息，也是一种思考文化的特殊方式。像梁文道谈常识，汤祯兆说日本，李照兴说中国，都是一种港式思维。但这种“港式思维”也有卖完的一天。到今天才说北上，已经迟了。

但另外还有一个更重要的因素，那就是内地和香港的矛盾。今天我们对内地的印象已没有几年前那么好，蜜月期过了，大家对内地文化圈也没有过去那么争相前往，反而是内地各式各样光怪陆离的新闻和事件，几乎彻底消磨了我们对内地的向往和北上的意欲。今天香港的文化人，不用北上，在微博上，在书店卖的大量内地杂志里，已能掌握到内地的文化走向。另一方面，愈来愈多内地文化人愿意来港交流，当中有不少是因为政治原因而必须来香港活动的，譬如一些内地的独立电影，根本不可能在内地放映，要放映就必须来香港，而亦因为这些电影题材敏感，我们反而觉得它们才更能反映内地的真实状况，不是动辄过亿的大片所能比拟的。

所以，如果你问香港新一代文化人的定位，内地已不再是一个很强的参考点了。反是今天香港文化和文化人的本土性之强，几乎是前所未有的。问题是香港内部的文化厚度仍然浅薄，单靠本土性并不足

够。幸好今天有互联网，我们近两三年的香港文化定位，跟Facebook有极大的关系。Facebook是香港文化人跟全世界的对口，如果我们把文化人想象为一部文化和知识生产机器，那么这部机器现在的运作逻辑可能是：经Facebook认识世界，作为文化生产的原材料，然后再经Facebook向读者发放所生产的知识。但要注意的是，这个过程不是单向的，文化人的光环已愈来愈小，网上所有形式的文化公共领域是去中心的，只有无限的点和无限的线。我觉得，即使现在网上讨论仍然纷乱无章，但假以时日，香港文化就是在这样的纷乱状态中生出花果来，虽然我仍无法判断那将会是怎样的花，怎样的果。

袁兆昌：挣扎之下的理想主义

袁兆昌，香港“点出版公司”创始人，为香港上一代文化人洛枫、汤祯兆、叶辉策划出品了“文化行者系列”，同时兼为香港《字花》杂志的编辑，立志于推动本土写作文化，是香港热爱出版事业的独立出版人的代表。个人代表著作：《超凡学生》《弓在马桶上的忆述者》《结账》《出没男孩》《大近视：袁兆昌的文化蒙太奇》。

香港独立出版之路

严飞：（以下简称严）在香港做出版是一件吃力不讨好的事情，为什么会想到做出版？

袁兆昌：（以下简称袁）我想我跟很多同年龄人最大的分别是，他们都有自己固定的职业和成长轨迹。比如说本土年轻一代的作家谢晓红、韩丽珠，她们一直从事着写作，顺利地进入了大学学习，大学毕业之后也已经逐步建立起自己在文学事业上的地位。当传媒去跟她们做访谈的时候，知道她们是香港女作家，明白她们的价值所在。

但是我自己的经历就比较复杂，我在年纪小的时候有很多落败的挫折，走了不少弯路后才进入大学学习。上大学之前创作了《超凡学生》。这部作品于我而言，是为我投入文学创作的种子；它的意义，不止于读者反应或销情，而且是个人志向的重新确定，追寻普世价值的路标，探问年轻人于教育制度里出路如何，摸索社会明细于个人成长的影响力，等等等等。

但是当我跨过三十岁的时候，我感觉我遭遇到了一个瓶颈，很难在写作上再有突破，像韩丽珠那样走下去，我很清楚地看见自己书写的方向可以到哪里。自己一旦有了这种自觉后，就想着重新回归读者的身份，但是又不止于读者。我想到我可以做出版，去选择自己有兴趣的作者、有兴趣的题材、有兴趣的旧作，重新包装、复刻再版。我可以以出版为自己的事业，做一些可以影响下一代的事情。

严：于是您就在2008年4月23日“世界阅读日”那天，成立了点出版有限公司，旗下又创立了“文化工房”，专推本土文化人的知性散文、文化评论、诗集书评，具有浓郁的本土人文气息。但是我们同时也看到，香港是一个高度商业计算的地区，按照陈冠中的话说，香港社会的普遍心态，就是“没什么原则性的考虑、理想的包袱、历史的压力，不追求完美或眼界很大很宏伟很长远的东西。”到头来，大学教书的迷股票，媒体做报纸的搞网络，政府当官的帮忙催谷楼市，却唯独缺少了沉得下心来的读书人。在这样的大气候之下，为什么会想到以主打人文书籍为出版方向？

袁：诚如你所言，确实香港人普遍有一种“揾快钱”的即食心态，能静下心来读书的并不多，至于人文阅读更是比边缘还要边缘的领域，所以充斥着香港图书市场的，绝大部分都是一些工具书、教辅书和财经方面的书籍。而出版这些图书的出版社，无论是在书的选题、内容、排版、样式还是装帧、设计、插图，乃至书的形貌上，最先需要考虑和算计的就是市场。我的理解是，所有可以计算这个市场的出版社，都不会是像我们这种类型的，更加强调内容质量、设计理念及本土特色。所以当初我们出版“文化行者系列”，跟叶辉先生出书的时候，我们知道我们有很大的风险，因为我们想要做到跟香港别的出版社不同，而别的出版社已经经过了市场的检验，有一套成熟的出版模式。以叶辉的《书到用时》这本书为例，我们采用了口袋书的小巧装帧设计，宣传“掌可握”的阅读模式，并且为了进一步迎合香港年轻人的口味，还专门请来了90后新生一代的插画师在每篇文章的

正文前配上桃红色的人物插画。我觉得这本书的设计理念是非常好的，好处就在于书的重量、它的纸张、它的排列、它的设计跟我们所追求的标准比较接近，跟我们一般香港出版的书都很不同。我们是要追求这样的一种书，我们尝试着跟这个市场去打官司，尝试重新演绎文化书籍的出版模式，更新大众对文化知识的印象，并且让大众能在掌心里吸收知识，结果呢，结果是我们意料之外的。

严：市场反响非常好？是否产生了一些新的效应和回响？

袁：我希望有这个效应，但是实际运作下来并不如我们所想象的那么好。我们原本冀望采取口袋书这种出版形式，有很多喜欢流行文学的青年人会愿意买我们的书。因为我们觉得，手心才是盛载知识的良好容器。这样就可以鼓励更多的年轻人多读书，多读有意义的书，毕竟香港是个读书成本远远大于读书收益的城市，但是在市场、在读者方面来看，似乎缺少足够的响应，最热烈的响应就是你曾经在《南方都市报》上的一篇带有批评性质的书评了。从市场的反响来看，我们发现读者也还是同一群人，读者的数量并没有大范围的增加，特别是那些原本就喜欢叶辉的读者，他们依旧是购买此书的主力。我想这个实验是失败的。

严：可能是因为我的年龄关系，我更加喜欢像你们新近出版的叶辉新书《卧底主义》这种较为传统的印张和设计模式，以文字为主，简约质感。另外我发现，口袋书刚出版的时候，由于宣传的上档效应，新书会被摆放在书店较为显眼的位置，容易被读者注意。但是从长久来看，这种策略并不可取，比如说一年以后这些口袋书就不太容易能够在书店里找到，它们小巧的特点反而很容易促使它们被淹没在一堆书籍当中，寻不到踪迹了。

至于说到市场的响应，我觉得是因为香港本来就是一座不读书的城市，这里太喧闹、太商业、太嘈杂、太物欲横流，对于人文阅读自

然更加淡漠了。您对出版事业很有热情，付出了很多，但是您做出来的东西，得到的响应却很少，会不会觉得有些悲凉？

袁：可以说对于这种没有响应的情况，我早已习惯了。这个悲哀在于，当你很受欢迎的时候，或者出版社刚刚成立的时候，会引起一些热烈的讨论，媒体和大众都会赞赏你的勇气，给予掌声。但是到你无力支撑，不得不关闭一家书店、关闭一家出版社的时候，媒体虽然也会留意，但只是在报纸杂志上一个很小的角落里的只言片语，无法产生一种有深刻意义的响应。

严：为什么香港的媒体不能够发表一些非常有深度的回应？

袁：我想有一部分是报纸空间的问题，有一部分是读者需要的问题。香港的读者都很忙碌，一般看报纸的时候更加关心一个故事的桥段，而非一大段对于某种社会问题的剖析。在内地、在台湾的普遍现象也是这样：读者们关心的只是一个故事，而不是一些价值上需要做出判断的评论。毕竟，一家小书店或者一家独立出版社的关门结业，在香港实在是太过于司空见惯，以至于大众并不会觉得这是一件值得媒体去书写评论的事件。

严：我觉得还有一个很重要的原因，就是香港的媒体缺乏足够的文化承担，因为在香港报业看来，文化承担是一件吃力不讨好的亏本买卖，无法在市场中赢得生存。在市场、体制和读者认同这三大因素的共同作用下，文化承担只好一层层递减，最后变成了零，甚至负数。

袁：就是这样的。

保留和传承“香港性”

严：有一种说法认为，1989年后和20世纪90年代出生的这一批香港人所成长的环境，正处于一个“香港性”正在消亡的大时代，香港身份是否就会如李照兴所言，在2046年前慢慢消磨殆尽了？

袁：香港性会消失吗？我觉得不会。这个也是我之所以选择独立出版的一个原因，因为我希望通过出版去选择一些我喜欢的作家，出版他们的著作或者复刻再印他们的经典作品。我想用出版这个行动去保留这些价值、去保留香港性，然后传播给大众。

我不知道有多少人会购买我们出版社的书，多少人只是在书店里打书钉，吹免费的冷气，这个我不在乎，我在乎的是这些读者有没有留意到我们的用心。我有一点野心，就是在香港的出版界建立起我们的地位。这个地位具体是指制作方面的质量——我们不要香港的书是一翻就烂的那种，或者是一翻就很光亮伤害眼睛的那种，我不想出这种书。我有一种执着，这个执着就是追求专业。因此我们的目标是在制作方面出一种合乎人性的、合乎人情味的读物。我们会采用优质的纸张，体贴眼睛、保护视力；我们也会采用非常专业的编辑，通过出版传递我们的价值和精神理念。我的感觉是现在愈来愈多香港的年轻人，他们太过于受网络的影响，会全盘接受网上的信息，而愈来愈少去想精神和价值这些问题。而在我办出版的过程中，我会主动跟年轻一代的香港人进行接触，告诉他们这位作者是我们喜欢的作者，他的作品是值得我们去阅读和思考的。对于新一代的香港人，我想他们可以建立一些精神模仿的对象。

严：精神模仿的对象有哪些呢？

袁：以前我们有很多，譬如像朱丹，吴大中。但是现在呢，香港新一代的年轻人没有一个学习的对象，没有一个精神依归。我们不能怪他们缺乏这方面的认识，只有怪我们的社会是落后的。我们远离了我们精神学习的对象，他们被建构成为历史，而我们生活的现在，却

被我们人为地与这些历史割裂开来。精神对象只属于过去，我们只能通过文字去学习，但是文字是文字，不是精神，这种断裂的关系是新一代必须要面对的状况。

我们身处的这个时代是偏向悲哀的。这个悲哀不是说我们没有知识，我们没有能力，而是我们一直强调的香港性已经愈来愈少有人去体现，愈来愈少有人去书写，也愈来愈少有人去从阅读中发现香港性。这个城市发生了巨大的变化，环境、空气在恶化，服务业在倒退、本土空间一再萎缩、政府管制愈发失去独立性，人和人之间同舟共济、包容互谅的温情也在潜移默化中不复存在。这是我们的悲哀，我们这一代人不能不去改变它，因为这是我们生活和热爱的城市，这是西西笔下所描绘的“我城”。

严：像您前面所讲的，出版是您的兴趣所在，另外一方面您刚刚也强调了您试图通过出版保留和传扬香港性的理念。我很好奇，您会不会觉得做出版是一种文化上的责任，觉得自己不做就不会有人去做这种事情？

袁：在我来说没有，不是说我不负责任，但是可以说这个责任不用我来负。文化是一种传承，但是这种传承不需要你去把它当成一种职业，这个不是你的职业。我觉得责任于我而言，是一种认真做事的动力。我想出版一本好书，并希望这本好书可以打动一些读者，影响一些读者对待生活的态度，这就是我愿意从事出版的动力所在。但是我的动力并不是我的责任所在，而是一种自然形成的关系，我把我能够做的事情做完、做好，甚至如果可以，也带动起一些同样热爱出版的朋友，但是这个目前来看似乎还只是想象。

严：说到传承，香港年轻人做独立出版似乎一直有一个传承性。从20世纪70年代末西西和一群喜爱文学的朋友所创办的素叶出版社，再到今天的进一步、点出版，您是如何看待这种传承的？

袁：我想我最想做到的是在点出版的旗帜下开很多的子公司。开公司的意思就是说，我喜欢叶辉先生的书，我就将它放在文化工房；我喜欢西西的书，我将它放在点出版；如果我喜欢旅游的书，我将它放在另一家公司。换句话说，每一家子公司都对应一个特定的出版领域，关注该领域的题材。一个形象的比喻，点出版是妈妈，文化工房是儿子。我想点出版的目的是生产更多的“女儿”和“儿子”，以“点”带“面”，去发展他们的出版事业。

最理想的状态就是，我认识的朋友在这些不同的公司发挥他们不同的能力，从他们各自擅长的领域去影响更多的读者。如此，独立出版社就不再是过去我们所熟知的“一人出版社”的形态，比如说已经逝世的青文书屋老板罗志华，他当年就是在“一人主义”经营哲学之下办出版，凡事只能亲力亲为，一人编辑、一人排版、一人印刷、一人装订，甚至一人搬运。相反，我所理想的形态更加类似于“同人出版社”，以朋友间的友谊与相同的志趣为纽带，同时通过开办很多子公司这种商业的手法去达到文化场上一种需要。虽然可能没到这一步，我们就倒了，但是没关系，这是我们的理想。

出版理想与现实困境的纠葛

严：在出版的过程中，您会依着一种什么样的标准去选择作家？您既选择了叶辉、汤祯兆这些非常有市场保证的当红文化人，譬如说叶辉，他在香港就有着“民间学者宗师”“文化界北野武”之美誉，但同时也选择了一些默默无名的青年人，甚至是中学生。这种反差是非常巨大的。说到您和中学生的接触，一方面是因为您的《超凡学生》系列深得他们的喜爱，另一方面是因为您教授写作班，常常会接触到这一群体。这种多元的涉足是否也使您在出版界具备了不同的视角？

袁：我想我是一个根据自己的爱好来选择出版的出版人。对于出版人来说，这是不好的，但是我喜欢一个作家，很希望和他建立一个出版合作的关系，向更多的人介绍他的作品，我想我的方向是这样的。

我的朋友不多，我在写作班授课的时候跟很多中学生建立起一些关系。在我看来，这些关系不是我是老师他是学生，而是我发现他有才华，我发现他们有我们没有的想象力，他们有我们没有的知识背景，他们的创作力也跟我们有很大差别，他们爱绘画而不爱打字，但也把书写当成一种美学，这种差异是和我们不一样的。我觉得他们的创作是可以到达一个发表的水平，所以我愿意跟他们商量合作出版的计划。

我常想如果将他们放在出版的过程里，他们的角色是怎么样的，我要分配他们的角色，有些人喜欢去绘画，有些人喜欢看书，我跟他们联系，跟他们沟通关于我们出版的一些情况，我甚至经常邀请他们作为我们的特邀编辑或者插图师。

严：可不可以这样认为，这批年轻人的作品虽然达到了发表的水平，却没有合适的媒体或者途径帮助他们发表，您的出版社或者您的一些想法使他们具有这样一些机会？

袁：我不觉得是我给他们一个机会，而是他们可以在一个平面去发挥自己的想法，发挥自己的特长。从这层意义上说，我反倒觉得是他们给了我一个机会，让我实现自己的出版理想。出版一本书之前，我们并没有什么资料化的市场依据，也无法预测会有什么样的读者有兴趣看我们的作品。但我一直坚信，认真出版，就是好书，有好书，就有读者。我们只能一直去冲，一直向我们的理想去构思。

严：那您的理想是什么？

袁：理想就是出版一些自己喜欢的题材和作品，这就够了。

严：我想做出版大概是每一个爱书人毕生最大的理想，然而理想容易实现，实现之后又如何维继之，在香港这似乎是一个难以解决的终极难题。你在创立和实际运作出版社的过程中，有没有遇到一些现实的压力或者阻力？

袁：困难一定会有，而且我相信很多和我们类似的独立出版社都会遇到。譬如说市场份额问题，第一线的集团式出版大概已经占据香港市场书籍流量的一半多，加上其他中型出版社的销售份额，独立出版所占有的市场就相当窄小。这里面有资金和相对应的宣传方法的先天不足问题。集团式经营出版的优势，不仅是在资金调动上少一点顾虑，还有对主流市场机制的熟悉与配合，于市场上有一定权力地位，对开拓媒体及零售通路早已驾轻就熟，书一出，马上相对应的发行、采购、零售等一整套系统化的配套流程就可以立即启动起来，独立出版社却做不到这一点，不仅难以打入大型连锁书店，有时候甚至需要和各个二楼书店逐一沟通，洽谈如何分销。

与此同时，受众的普遍阅读口味与意向也会影响到图书的销量。不过，独立出版社在独立与自由运作的意义下，在内容质量及特色上，往往比大型出版社更见突出。我想我们到目前为止，只要没有倒闭的情况出现，就会一直去冲。

严：你们的资金来源主要是来自香港艺术发展局？

袁：香港艺发局是我们主要的资金来源。但同时，我们自己也会去筹集资金。我们成立了一个有限公司，我们也有一笔资金，制作公司他们的制作是给作者的，然后作者给我们出版社，是一种酬金，是一种收入，就是这个关系。

独立出版社与小书店

严：具体说来，独立出版社与香港集团连锁书店以及“二楼书店”的关系又是怎样的呢？

袁：这个关系对我们来说不是一个绝对的关系，而是一个地缘的关系。因为我们香港出版行业出了一个非常笨的问题，这个笨问题是指运书。书很重，谁来运？尤其是文学书、文化社科类书籍，几乎没有什么人有兴趣会帮你去运，因为这些书背后的潜台词是，它们只能堆放在书店里而鲜有人问津。既然难以售卖，那为什么又要花精力和人力去搬运呢？特别是运输到那些没有电梯的“二楼书店”。我们知道，由于租金的关系，现在香港的“二楼书店”其实已经很少有可以继续据守二楼的，通常都在四楼、五楼甚至更高的楼层。但是对于辛苦出版它们的独立出版社来说，他们会想象自己策划出版的书会被摆放在书店的哪里，是犄角旮旯，还是黄金位置，有哪些读者在读，最感兴趣翻阅的章节又是什么。所以在很多人看来，独立出版社所面对的最大难题，便是如何走进大书店。

我们知道我们需要解决这个问题，于是我们就找了一家集团式经营的代理商，由他们负责采购、发行到各个大型书店进行门市陈列和零售，以扩大接触面。现在你可以在中环的商务和三联书店里看到我们的书。因为这些书籍被代理商打入了大型书店的网络里，所以当“二楼书店”看见这个情况之后，也就会很有兴趣向这个代理商进行批发和采购，尽管数量不多，却意味着众多的“二楼书店”中也会出现我们的出版物。“二楼书店”也是一个商业机构，他们也是看销量的，有读者、受欢迎的图书，“二楼书店”都会主动地引进。所以我们跟“二楼书店”的关系便没有这么偏远。

关于“二楼书店”的运作，可以说只有新闻处是成功的，因为他们可以在书店里面再辟出一块空间做成一间出版社的办公室。我们香

港的一大特色就是空间上的拥挤，而将一个空间分隔成两种用途，同时做两件事情，就会节省很多成本，所以从这个意义上来说，新闻处是成功的。我也想做这方面的尝试。我的一个理想就是再开办一家小书店，主营自己出版社的图书，并定期开办讲座、读书会一类的活动。这样一来不仅出版社的名气会得到提升，收入也会提高很多，而开支也会相应地下降。现在我们委托的这家代理商，有很多人说他们是吸血鬼，因为他们会收取大量的代理费。比如说，假设一本书的价格是港币九十元，他们就会收取一半的中间费用，即港币四十五元。而剩下的四十五元港币，再剔除掉出版所分摊的成本，出版社可以赚取的利润是相当微薄的。所以说这些代理商会赚很多的钱，而我们独立出版社不可能赚大钱。

严：但是你们又不得不和他们合作，这些代理商可以把你们的书摆放在大型连锁书店的显要位置。这样就会有比较好的曝光率，特别是对于很多媒体而言，他们会更加关注这些重点推荐的书籍。结果，就会带来比较理想的销售份额。

袁：所以说维系跟这些代理商的关系是非常重要的。但是我们不会为了迎合市场，去出版那些淘金秘籍类指南书以附和整个躁动的大环境。我们想让读者和市场知道，我们这家新的出版社是勇敢的，我们有我们所坚持的。我们没有后悔不向市场去做妥协，但是这并不等于说，我们不需要市场，只要读书人的理想和高雅。好像你看到叶辉的《卧底主义》这本书，我们就找来了韩丽珠做特约编辑，由她来全权处理整本书的格调和定位，以吸引读者的关注。

从香港比照内地

严：最近几年，内地出版业发展很快，与香港的交流互动也愈来愈频繁。您本身是做出版的，对于内地的出版界，您又有怎样的评

价？

袁：其实我在2005年的时候，由内地的作家出版社出版过一本书，就是《超凡学生》的内地版本。这次经历让我觉得内地的出版社很有风度，很有包容心。当然他们也会因为压力的原因删改你作品的某一部分，但是我觉得他们也是勇敢的，愿意去接触香港的作家，去主动了解香港这个地方。

我觉得现在一个有趣的现象，就是香港开始逐渐去影响内地，这很出乎我们的意料。很多内地的出版社，现在很看重香港的一些编辑理念、设计风格，于是就乐意花高价将香港的人才挖到内地，而这批香港人也顺带着将香港出版业最优质、最好的一部分带到了内地。上海的现代传媒现在红火得不得了，就是挖了很多香港人过去。另一方面，最近一两年梁文道、马家辉、林奕华等人的书在内地的销量非常好，有很大的读者群，这种出版上的成功也带动起内地出版社对香港文化的关注。我自己到现在为止有点搞不清楚的是，到底是内地的资源、内地的人才、内地的人口条件促成现在这个状况，还是内地真的有这种能力去收集最好的人才、收集最好的读者，这个我搞不清楚。

严：那你有没有想过像其他的文化人一样登陆内地，北上发展？

袁：没有这个机会，是真的，未必有这个空间。因为逐一在内地拓展空间的，都是伴随着《号外》长大，在《号外》上发表作品的那一代人，是上一代的人，不是我们这一代的人。

严：但是作为一名有理想的出版人，肯定是想取得更大的成功，特别是当面对内地如此巨大的市场的时候。您有没有想过有一天，将你们出版的作品打入内地书店，甚至和内地的出版社进行合作，共同挖掘新的作者、新的题材？

袁：确实，香港和内地出版界的一个最大区别就是，在香港一本书如果可以售卖出一千、两千本，就已经属于畅销书了；在内地，像韩寒、郭敬明、饶雪漫这些作家，他们的作品可以销售出几十万，甚至几百万本。并且伴随着中国经济的发展，大众的阅读兴趣也在相应提升，人们也愿意去书店买书，因此比之香港，内地的市场是非常让我们羡慕的。我们必须要面对这个现实。

但是对于我而言，我并不想将内地仅仅看成一个市场，单纯从财富的角度去算计潜在的收益。我最关心的问题是他们需要我们吗？他们需要这些书吗？如果内地需要，那我们就去做，因为两者之间已经达成了一个出版与兴趣上的共识。譬如我们现在就正在和浙江大学出版社商谈如何在内地引进我们的“文化行者系列”，如果一切顺利的话，这一套三本书——叶辉的《书到用时》、汤祯兆的《全身文化人》、洛枫的《请勿超越黄线：香港文学的时代记认》都将于这一年在内地上市。当然，这只是一种推广模式，就是直接引进我们在香港已出版、并取得好评的成熟作品，以拓展一个更为多元和丰富的香港文化到内地。因为这些书是引进版，所以版税上我们不会分得很多。以我的个人经验来看，我在内地出版《超凡学生》的时候，所赚取的版税是低于在香港写三篇文章的稿费的。但是由于印数多，所以可以想象你的作品会有八千甚至上万的读者在阅读，这一点是香港无法做到的。至于共同合作，这肯定是我未来的理想和努力方向之一。

严：除了和内地的出版社合作之外，您也有意识主动地去和内地的杂志社进行一些合作，比如说引进了《城客》这样的杂志。

袁：这是偶然发生的一个计划。我在内地待的时间不算太多，每次都是以自由行的身份去两三天后就回来。我有一次去广州探望我的朋友，在广州火车站附近的一家类似香港二楼书店的楼上书店里，正好读到了《城客》的创刊号。我们出版人刚开始学出版的时候，总会装模作样地看看杂志的版权页，看看主编是谁，联络人是谁。然后我

就找到了他们的CEO，跟他们说我们香港也想接触这种形式的杂志，正巧他们也需要去香港宣传。于是我们就取得了一个初步的版权。我们引进的规模虽然没有那么大，只有一两百本，并且最近他们也已经找到了一家大的代理公司。但是没所谓，我发现我对所有做的事情并不过于计较结果，也不计较是否可以带来巨大的财富。我知道我曾经做过一些自己喜欢的事情，并和更多的人分享我的喜欢，这就够了。

阿P：梦想照进未来

林阿P，原名林鹏，My Little Airport乐队主唱。毕业于香港树仁学院（现称香港树仁大学）新闻系，毕业后与友人组成独立乐队My Little Airport。乐队专辑包括《在动物园散步才是正经事》《只因当时太紧张》《我们在炎热与抑郁的夏天，无法停止抽烟》等。歌曲主题围绕生活、工作等方面，曾举行一连三场“浪漫九龙塘音乐会”。唱片曾被多国发行当地版本。

独立音乐与主流音乐

严飞：（以下简称严）您的乐队的名字叫My Little Airport，这个名字的灵感来源是？

阿P：（以下简称P）“小小飞机场”，其实这个名字有一点“咸湿”的。我们取这一个名字，于是人们会一直很好奇，为什么会有这个名字。

严：您最早是在树仁大学读的新闻系，那又是出于什么考虑会想到从新闻专业进入到音乐界？

P：其实我在读书的时候，在读新闻系之前已经开始玩音乐了。从中学就开始玩音乐，大学期间也一直玩。但大学毕业后我选择了工作，从事一些与音乐无关的工作。因为在我的理解中音乐不是用来谋生的，直到今天，在这一观点上仍没有什么改变。

我喜欢听音乐，但是觉得很多音乐很严肃，严肃的意思就是说很闷，他们玩音乐的方法和他们要说的东西也很严肃，我觉得应该可以有一些更加疯狂的事在里面。我想用自己的方式去诠释自己喜欢的音乐，自己感兴趣的事情。

严：因为您做的是与所谓的主流音乐有偏差的独立音乐，而独立音乐常常被贴上反叛、自省、边缘的标签，被排斥在主流社会之外。您觉得独立音乐与流行音乐之间的主要区别是什么？

P：其实人们对于独立音乐存在一定程度的误解，我觉得不应该从音乐的道路来区分两者，而是从它们的资源，有没有唱片公司的角度来理解。事实上，独立音乐可以分为两类，一是形式上独立但事实上是在做流行音乐，只是不在大型唱片公司运作下生存。从这个意义上说很多独立音乐跟流行音乐是差不多的，只是因为没有唱片公司帮他们包装而被视作“独立音乐”；而另外有一些音乐它们真的是和流行音乐完全不一样的，例如我的My Little Airport和何山的PixelToy，我们在某种意义上努力抗衡大世界的价值观，除运作模式，在价值观上也与主流音乐大相径庭。

严：正如我们知道的，同样是以爱情为主题的歌曲，主流音乐和你们独立音乐在风格上会有很大的分别。你们曾创作了一首很红的歌《浪漫九龙塘》，里面大胆地涉及很多“咸湿”的性的元素，这是不是也是一种分别呢？

P：其实我所创作的音乐也是我自己的经历，我将自己曾做过的事情转变为一首歌。可以说，这也是我所从事的独立音乐创作与流行音乐的不同之处，流行音乐是要写给所有的人听，讲述的不一定是真实的故事，而我只是写给一个朋友听。

严：并没有想到对大众的倾诉，只是写给自己身边的人？

P：对，最开始第一张唱片，歌名有很多隐名，每一首歌都是写给一个人的。

严：您认为独立音乐较流行音乐的特点或者说优势在哪里？

P：坦白地说，我认为独立音乐是较流行音乐低一等的，有能力的人都会在流行音乐发展，他们的作品是比独立音乐高一等的。他们的作品特色包括：旋律优美、文笔流畅，被大众普遍接受，并吸纳成为他们的一部分。而独立音乐就是单单一个人拿着一把吉他，他也可以被称作是玩独立音乐，所以独立音乐是较低层次的。如果要综合各方面因素在整体上比较，可以说独立音乐是较流行音乐低一等的。但我并不否认独立音乐仍然有自己的优势，独立音乐的优势是没有底线，但很多人却没有好好利用。比如：打架未必是较强的人取胜，有时结果是出人意料，意想不到的。这个比喻是想表达：玩独立音乐应该要放得开，没有包袱。刚才你问我为什么要写以性爱为主题的歌……如果我不写这类型的作品，难道我要写正常的、爱要天长地久的歌曲？牛津大学出版社曾经出版过一本书，叫《情感的实践：香港流行歌词研究》。这本书的序论中就曾提过，本港填词人作为文化生产者有“暗藏的自我审查机制”，“在遇到较敏感的题材（例如政治问题）或社会禁忌（如性、同性恋、自杀问题）时，填词人会选择干脆不写或以隐晦暗喻的手法道出”。所以我当然要写性爱。写性爱在某种意义上是对权力的挑战，反照主流社会的伪善。

Do you hear the people sing

严：您的第一张专辑《在动物园散步才是正经事》主要涉及一些清新、生活的话题，第三张专辑《我们在炎热与抑郁的夏天，无法停止抽烟》的时候就已经有了一些变化，开始涉及失业、自杀等题材，如颇有现实意味的《毕业变成失业》，而在第四张专辑《介乎法国与

旺角的诗意》中，少了爱情的因素而更加关注低薪、失业等社会性问题，如《社会主义青年》《失业抗争歌》，引起了广泛的关注。我很好奇，是什么因素促使您音乐创作的主题风格发生如此巨大的转变，从原来描写小清新、小生活、小甜蜜的曲风慢慢地转到更多关注社会政治性问题表达某种不满和愤怒？

P：可能很多熟悉我们音乐的人，会觉得我们现在的音乐跟以前不一样了，不太能理解为什么现在的我们要写这些歌，为什么表现出很愤怒、很激进的样子。事实上这是很大的误会，我只是写了这些不是很关乎爱情的音乐，我觉得我们完全不是很愤怒的，我们只是以一种比较幽默的方式去关注社会的话题。而我会去关注社会问题的原因也来自自己一些亲身的体会。我毕业之后做了两三年的工作，都一直看不到前途，做了很久状况仍然如旧。因为发现自己愈来愈穷，我就开始想那是为什么，为什么自己跟上一代的毕业生不一样，例如跟我哥哥、哥哥的其他同学不一样。我认为那是跟社会机制有关，跟整个社会失之僵化有关，今天的年轻人愈来愈难以在一个僵化的社会中寻找到自己的位置。于是很自然的，我会想到去创作一首《失业抗争歌》："全世界也在欺压着社会低下层，年过五十低技能无法翻身，大财团最终亦会炒晒你啲人。"

而我真正开始去想到要做更加关乎社会性主题的创作是来自一首歌叫做《湾仔差馆奇遇记》，事情是在2008年底我和何山（PixelToy乐队的主唱）去湾仔举办一个微型的音乐会，这个音乐会一开始只有四个朋友答应出席，后来我们就在Facebook上发邮件做了宣传。过了几天之后《太阳报》跟《东方日报》就说有一些网上的青年去做一些视频的活动。于是很奇怪的，警察就介入了，他们拉我们去了差馆，问我们要做什么。

严：所以你会在歌词里面说："微型音乐会却是罪行。"

P：对。这个是我们离开差馆当天晚上就马上填写了这个歌词。因为2008年的时候，警察有权传召。他们曾经在几个月里抓了很多人去差馆，但都没有什么证据。我们就觉得警察的权力过大，我们要把这个事情讲出来，所以创作了那首歌。

严：是不是2008年的这件事情，促使您慢慢地转变自己的音乐风格？

P：可以说经过这件事情，让我开始觉得音乐其实是可以作为一个很好的媒介去抗争，去表达自己的声音，然后就开始一直做这方面歌曲的创作。

严：您曾经指出过“独立音乐的意义是帮助被欺压者和穷人说话”，这是一种音乐的社会性表达。在您看来，独立音乐的意义是？

P：我小时候爱听的乐队AMK说过一句我好喜欢的话：“如果要反抗建制，音乐是一个好好的渠道。”我的歌词中不是也有一句问特首：When will you be fired？就是因为我身边有好多人被炒被裁员，几时轮到他？

音乐是一种抗争。其实我自己本身是一个爱开玩笑的人，有时候做一些抗争的事情，实践时候会倾向开玩笑的性质，但当中仍会有愤怒的成分，我做的事情，最后都像在开玩笑，但是，我不是特别要这样做的，这爱开玩笑的性格好像是与生俱来的。自己做事情其实是两者的平衡（抗争和开玩笑），介乎于两者之间。如果我不是玩音乐，我可能会做一些其他的抗争方式；比如说艺术，一种比较幽默的方法，你去抗争，但是用一些比较艺术的方式、方法去做。

我曾说过独立音乐的意义在于帮助被欺压者和穷人说话，其实我自己的音乐最首要的目的是表达自己的意见，例如我有歌曲是骂人不要在深水埗卖旗。我曾经路过深水埗，有些人叫我买旗。你知道卖旗

的意思吗？因为很多内地来的游客都不知道卖旗是什么意思。这好像是香港独有的。深水埗是一个比较贫穷的地区，你在一个贫穷的地方卖旗，之后拿那些钱说要去帮助穷人，那即是劫贫济贫，你在穷人身上筹得的善款又用于穷人身上。你应该去一些最富裕的地区筹款卖旗，然后再把这些善款用于穷人身上。其实我主要是表达自己意见，其次才会从社会层面出发，其实我自己所做出的抗争都是始于个人层面，但当中仍包括开玩笑的性质。

严： 可否这样理解，你是通过音乐的方式去介入社会的公共事务？

P： 可以这样说，但其实我自己是属于独立音乐的人，虽然我的创作方法确实是社会运动的方法。我会努力保持自己是一个独立音乐的人，而不是社会运动的人。虽然我刚才说要把自己想说的事情想好才去创作一首歌，但有时候会出现这样的危险，即我会忘记我自己是一个做音乐的人，而一旦超越了这个层面，过于愤怒和激进的结果会导致音乐作品的质量出现问题。我应该两方面都做得很好，不可以忘记自己首先是一个做音乐的人。我也会经常提醒自己，音乐也是很重要的。换言之，我将自己首先定位为一个音乐人，然后在独立音乐的范围里做自己喜欢做的事情。

作为一个人，作为一个音乐创作者，要先了解自己是一个什么样的人，然后你才可以发挥自己，利用音乐去表达。

在香港做独立音乐

严： 谈到音乐创作的定位，想问一下您如何在艺术创作和商业之间保持平衡？

P：我从来都不平衡，我不会寻求平衡，因为这样子便会有底线、包袱，如果真的要说平衡，那应该是音乐美感上的平衡，好像歌曲包含一些粗口，你不要说得像一个流氓，要加入一些开玩笑的元素。

严：其实香港这个商业社会对独立音乐是比较漠视的，在您从事独立音乐这么长的经历中，您如何评价在香港从事独立音乐的发展环境？

P：以前情况确实如此，独立音乐无人关注，因为主流媒体力量太大，但是现在网络可以与之抗衡。所以总体而言这一两年环境可能比以前好了一点。

严：主流媒体从前无论是对独立音乐或是独立漫画、戏剧、小剧场关注的幅度都非常小，但Facebook、YouTube等网络平台的出现无形中推动了你们的成长，因为有愈来愈多的受众去接触、了解和关心你们。

P：音乐就是你个人去做的事情，我觉得网络是个很好的方法，我觉得网络改变了整个世界。2008年Facebook开始流行起来，每一个个体都可以是一个创作者，在网络上表达自己对于这个社会的看法。我也经常利用YouTube、Facebook这些网络新媒介去推动音乐。

严：伴随着网络的普及，慢慢地您的音乐会为愈来愈多的人所熟知，以及一些内地的听众也会慢慢地成为你们的歌迷。你觉得在这样转变的过程中，你会不会在创作的时候想到要主动去迎合市场或者去迎合听众们的一些想法？

P：没有。因为我觉得我没有那个能力去做一些很大的音乐。如果他们真的喜欢我们的音乐，也是因为我们的音乐跟别人的不一样。如果我去做流行音乐的话，那么我就失去了我自己。我自己很少考虑

听众是谁，最重要考虑的是如何让自己的作品增加趣味，如果要为自己的作品设定对象（Target），这会增加限制，有包袱，只要你一想这些，不知道自己在做什么，你就做不到自己想做的事情。独立音乐一直被隐藏在城市的某个角落，或许是因为它的不浮出，才能够得到小圈子的热爱。

严：您认为您的音乐创作与香港本土其他的独立音乐有什么区别？

P：我觉得他们很多玩音乐的，是因为真的喜欢音乐，喜欢某种音乐的风格，而去创作。但是我跟他们的不同之处在于我不是很在乎音乐的风格，而是更加关心音乐背后所要讲述的故事。香港比较小，用这种方式去做一首歌。如果我写的一首歌音乐是很好，但是我想不到要说什么，我就不会出版这首歌。我写的歌全部都是先有了想说的事情，然后才变成一首歌。

严：如何维持独立音乐创作的成本？你的歌词创作不是林夕、黄伟文写的那种细腻的文学性的东西，而是用很生活化很口语化很抵死的角度写成的。在你们音乐创作的过程中或者独立音乐发展的当中，有没有一些来自政府的限制？比如场地的限制、资金的限制，如无法申请到资助？

P：没有，一直是我自己和几个朋友一起来做。

事实上我从来没有申请资助。因为是自己制作，做音乐的成本很低，而音乐全部都是在房间录音，不需要场地费。主要的支出是印碟的费用，一张碟九块钱，所以在资金、场地这一块暂时没有太大问题。

独立音乐创作灵感

严：我不知道您是如何创作的，创作的时候是先谱曲还是先写歌词，您能谈一下您创作音乐的模式吗？

P：通常是一起的，我拿起吉他弹奏，然后就随便念一个文字，再把它变成一首歌，所以很快。事实上有些时候，我会临时创作一些歌曲，开始表演前的五分钟、十分钟才做一首歌，就是为了制造气氛。

严：您和何山组成了“永远怀念塔可夫斯基”乐队，这个乐队成立的动机和新专辑创作的灵感来源是？

P：与何山组成的“永远怀念塔可夫斯基”乐队，这是一支神秘乐队，主要描述一群人，他们专门观看俄国导演塔可夫斯基的戏，他们组织在一起，我们两个人做的音乐就来自这群人，我们专门做些无聊的事，打算举行一个名为圣诞伴郎派对的活动，做个无聊的音乐会，即是以比较沉闷的形式去举办一个音乐会。后来，警察不批准我们去做，其实我做这个Project的时候很开心的，因为我们一边做，一边又发生很多事，传媒又骚扰我们，这就好像他们不断给我的音乐提供很多题材去写歌词，我就做了一首歌：《露体狂小丁》。这歌是叙述一个女孩，她因为在Music Video中的半裸演出而在网络上招致很多批评。而这张专辑，我很喜欢这歌的歌词，这是表达我们一群人所想的：“我都知道我们不是很有型 我都知道我们不年轻 这一场革命 最终无人取胜 但请你 请你 留低一起作见证。”

严：您觉得创作是一场革命吗？

P：我认为自己做的是一场革命，其实对于我歌曲中所描述的“她”来说也是：我们都在做一些大家不明白的事。“她”从裸体的角度出发去探讨自己的身体，但所有人都以一种色情的目光去看她，说她哗众取宠，我们就是跟世俗的看法做对抗。

严：您最喜欢阅读什么类型的文学作品？它们对你的音乐创作有什么影响？我觉得你的创作中，歌词比音乐更为重要。

P：我最喜欢看一些当代的励志书，小说。

严：为什么会想到和陈宁合作“文字音乐风格练习Exercise of Still Life”？这种文学与音乐元素的跨界合作，相对于大众趣味与潮流，其实是很小众的尝试。

P：文字与音乐结合的实验，跨媒体的练习，为的是扩阔创作的空间与可能性。

梦想照进未来

严：您做独立音乐的最大梦想是什么？

P：梦想就是可以继续做，现在已经有很多朋友放弃了，因为他们的工作愈来愈忙，然后又结婚生孩子。而我现在也正处于失业状态，仅做一些兼职。

严：您觉得您会一直坚持走下去吗？

P：本身我很坚持、随便，因为我写的歌、做的音乐，不用很多力量，就是很随意，所以我从来不觉得自己是在坚持。坚持好像很辛苦，如果有一天，我觉得不想再做下去，我就不会做，我不会为了坚持而特别做一些事情，因为这些都是比较个人的兴趣和活动。

严：据我所知，在My Little Airport和您长期搭配的女主唱Nicole为爱北上，甚至有段时间已经移居北京，加入了北京城里北漂乐队一族。最近你们刚刚在北京结束“冬来冬去”音乐会，也曾经在

上海举办过“秋去秋来”音乐会。您有考虑过北上发展推广自己的音乐吗？

P：我没有打算北上发展，Nicole即使去到北京做音乐，她仍然是唱广东话的歌，而我自己是不会北上发展的。我觉得我自己是个地道的香港人。我自己的作品大多数都是与香港有关，如果一下子环境不同了，那就比较困难，例如我自己音乐中会涉及很多香港本土的元素和名字，要熟悉这些事物才可以去创作。而且我自己的音乐作品都比较广东口语化，香港是我的家，是我的创作土壤，所以我没有想过要离开香港。

潘诗韵：透过剧场创作去思考香港

潘诗韵，多年从事媒体和创作工作，曾任职电视台及广告公司文案创作、《U+》杂志创刊编辑、《明报》世纪版及读书版记者，文化及戏剧评论散见各大报刊。舞台创作及演出包括独角戏《遗》（2004）、《芜湖街上好风光》（2005）、《别》（2006）、《当代剧作家系列——莎拉肯恩》（2006）、《死亡与少女》（2008）等。

跳入火坑，迎向剧场呼召

严飞：（以下简称严）您最早是如何开始接触戏剧的？

潘诗韵：（以下简称潘）这要追溯到我的中学时代。我第一次接触戏剧是在中六。当时同学们闹着玩，要参加学校间的戏剧汇演。那时候的自己胆子比较小，性格也偏于内向，不敢站在舞台上很大声地说话，于是同伴们就给我分配了一个同样很内向的角色，角色在性格设计上和自己也很类似。演出的那天，当我站在舞台中央，灯光打在我身上的时候，我突然不怕了，似乎我不是在表演，而是在展示我自己，在做自己的独白。而在演出的过程中，台下的观众也有热烈的响应，他们会跟你互动，这种感觉真是太奇妙了。所以从那时候起，我就渐渐地喜欢上了戏剧。

到了大学，我才开始参加戏剧课程，接受系统的戏剧训练。修读戏剧课程能让我更加认识自己。上课的时候老师经常要求我们扮演不同的角色，透过各种角色演绎，能让我坦诚地将受压抑及潜意识的本

我分享出来。当自己有所体会时，就自然想身边的人也可透过戏剧来找到自己。所以，在演出的过程中，除可获得演出的满足感外，更重要的是需要很赤裸裸地面对自己。与此同时，我还开始逐渐接触到外国的剧作家和他们的作品，并且自己也动手翻译他们的剧本，如荒诞剧作家尤奥斯高（Eugène Ionesco）的The Lesson、纽约剧作家戴维马默特（David Mamet）的The Poet and The Rent、美国轻喜剧剧作家纽·西蒙（Neil Simon）的Laughter on the 23rd Floor。

严：大学毕业后，您除了继续修读戏剧课程及参与不同演出之外，主要是将精力投入“一人一故事剧场”（Playback Theatre）。什么是“一人一故事剧场”？可不可以谈谈这段经历？

潘：“一人一故事剧场”（下称“一剧场”），它最特别或者说最重要的地方，就是每一个人都有他们自己独特的故事。在一个清晰的剧场表演结构之中，我们有一位Conductor，就是领场员。他会访问观众，询问观众对特定题目的感受与经历，或者是要求观众到舞台上，请他们分享自己的故事。之后，我们这些演员就会将观众所分享的个人体验及感受，配合一些简单的道具、乐器以及现场环境作即兴表演，从而将故事实时呈现出来，再回赠给观众。

我开始接触“一剧场”是1998年。当时我正在突破机构工作，刚巧英国剧场工作者李棫基（Veronica Needa）来港举办一人一故事剧场工作坊，于是我和几位同事也参加了，并在学习的过程中逐渐感觉到这种剧场形式跟我对社会关怀的想法很贴合。因为“一剧场”主要的对象是智障人士、青少年和老人，我们走到他们中间去，透过剧场表演的模式去分享他们的故事。在这里，“一剧场”旨在营造一个不批判的空间，让每一个人都可以分享，每一个声音都会被聆听——即使是那些被认为微不足道的、平凡的，或者是被埋没的和难以启齿的故事。

记得2003年，我与莫昭如等人代表香港于菲律宾教育剧场举办的“妇女与艺术亚太区会议”中进行“一剧场”的演出。有一位来自越南的女士，告诉我们在越战期间，军人如何带走她父亲，自此之后，一去不返，亲情两断。她一边说着，一边流泪。虽然我们没有经历过战争，但我们需于当下理解她的痛苦，同时透过表演，让她感觉到是有人乐意分担她的伤痛。所以很多人都说“一剧场”是一个具有治疗性质的剧场，可以增加大家对小区的认同与关心，达至增权的效能。但是另一方面，演出“一剧场”是需要专心致志的，因为观众需要很大的勇气才会将自己的深层故事分享出来，若我们不细心聆听，就会影响到了解故事的来龙去脉，以至影响其演绎效果。

严：Playback剧场曾经给予您许多戏剧力量上的启发与触动，但之后您又选择退出前方舞台的演出，将注意力逐渐转向后方剧本的创作，是什么因素促使您发生了这样的转变？

潘：我首次担任编剧的工作是为纪念弟弟的离世而撰写的独幕剧本《遗》。那是2003年，张国荣自杀的第二天，我弟弟也选择了从高楼跃下，结束了自己的生命。弟弟的突然离世对我们家庭的打击很大。我一直跟我弟弟、爸爸、妈妈一起生活，现在就只有我跟父母两个人了。就是从那时候开始，我突然发现我的身体无法再承受Playback剧场那种“掏空自己，承载他人故事”的戏剧方式了。我觉得自己整个人的状态很弱、心里很痛，没有办法再站在舞台上去讲话，去和观众沟通互动。我与其他曾经历过相似情况的人一样，是需要去面对心灵上的痛楚。但是基于社会上约定俗成的规范，别人不太乐意说出他们的感受。但我觉得若不去表达，伤痛便会更深。于是我就不断寻找出路来避免这样的痛楚，最终我发现，创作可以成为我的出路。透过创作，我可以去理解自己对弟弟自杀这一事情的反应和想法，以及弟弟在自杀前经历过怎样的情绪波折；透过创作，我亦可以给自己一个整理思绪的空间。我还决定邀请朋友们一起来看我的演出，让他们在剧场里聆听我的故事。

严：当这部剧目公演的时候，观众的反响如何呢？

潘：可以说反应非常好。《遗》上演于2004年，此前一年，SARS在香港爆发，死亡数字近300人。因为身边很多朋友的家人染病，加上《遗》的故事内容较为沉重，所以很多观众看了以后都哭着离开。

严：牵起了观众过往的记忆和情绪。

潘：对于创作者而言，令观众感到有共鸣是我们一直希望做到的。透过《遗》这部剧，我很想让观众知道，They're not alone!（“他们并不孤独！”）

这之后，我又撰写了剧本《别》和《了》，这两部剧和《遗》作为一个系列，故事背后有着反映社会的深意。到了2005年，我离开了《明报》，加入詹瑞文的“剧场组合”剧团，任职于他们新成立的剧场文学部，专心从事剧本的构思和创作。

文学与剧场

严：从一人一故事剧场出来后，您目前主要投身戏剧文学部的工作，剧本创作是一种奇妙的文学表达，在您看来，文学和戏剧之间的关系如何？

潘：如果你了解戏剧历史，你会发现文学和戏剧之间的关系一直都非常明显。从文本开始，你的很多想法，或者你对社会的关怀，会透过文字传到剧场。当然剧场还有很多其他不同的艺术形式，比如灯光、服装，透过投影或者很多其他东西，用另外一种方式去呈现你的文字。现在也有很多不同的发展方向，比如说“景体剧场”，它偏向于通过整体而不是文字去表达。

严：您说的"景体剧场"是指多媒体吗？您如何看待多媒体、文字和映像？您比较会关注哪一方面呢？

潘：它不是多媒体，是景体，就是通过音响等剧场里的一些硬件，而不是通过演员本身来变现的艺术形式。

至于你说到多媒体，我想到其实现在有太多的演出都是运用多媒体的。你也可能从中找到一些投影、录像、音乐和舞蹈元素，但是那些根本没有以前那么明显了。在这样一种多媒体的剧场下，我会更加关注文本和文字所充当的角色。如果导演脱离了文本或文字，愈来愈追求多媒体的配合和呈现，忽略文字或文本在剧场里面的作用，仅把它当成一个装饰的话，那我会感到非常惋惜。也许有一些演出的目标所限，可能需要运用多媒体，那无可厚非，因为那是它的一个方向。

现在是映射为主的年代，很多人看到映射时就会有感觉，但我觉得文字较映像更为广阔、更为敏感。文字不但建构着一个想象空间，亦是一个让我去思考，去表达那空间的工具。当文字逐渐在剧场里消失，而变成其他的影像刺激或者图像画面时，你思考的逻辑在哪里？我会关注人们如何思考，有没有思考能力，其实这也是对社会的一种反映吧。

严：除了剧场，您为什么会关注创作？是想通过文学的方式来表达思考的逻辑吗？

潘：一开始我想到的是剧场。当我还在《明报》工作时，袁兆昌给我做过采访，还写了一首歌，他很好奇，问我为什么不用文字把它写出来，而用剧场来表现。其实，那时候脑子里想到剧场的一个原因是很多朋友问候我，跟我聊天，可是我无法用言语来形容那个感觉，后来我想到可以做个演述，我把那个时期的经历演出来，让你们自己来看，我相信依靠剧场的环境，你们能够明白我的感受，除了我说出

来的文字表达以外还可以有更多的其他的艺术表达方式来表现，所以就开始创作。

用剧场回应社会议题

严：您一开始准备通过剧场来表达家庭的变动及自己的想法，您的创作是否会针对特定的观众？还是您只想表达出自己的感想，而不会去考虑观众？

潘：其实我会考虑观众，但我的想法很简单，无论你是否认识我，只要你进入这个剧场，我希望你能了解一个自杀者的家庭，他们经历的是怎样的过程。因为很多家庭没办法想也不愿意想，很多人不明白为什么有些人经历过这样的事情后会躲开，会变得很封闭，我只是想让他们去了解我们的内心世界。希望大家了解了这样的过程，一旦你身边出现了类似的朋友，类似的事情，你会懂得如何去安慰她，如何一起渡过这个难关。

严：我注意到，您的剧场创作，也有这样一层的转变：就是一开始，您所反思的是自己家庭的故事，是个体的悲痛，但随后也慢慢进入公共领域，用戏剧去响应社会议题，譬如说天星码头、皇后码头。我很想知道，这样的转变是怎样产生的？

潘：起初，我在说关于我弟弟的故事，后来，我表达我对政治的愤怒，对文化的想法以及我所有的情绪，所以从那个时候开始，有关社会议题的部分就一直在我的剧本创作中，而近几年，我发现我没有办法把这个部分抹开。

我开始在剧本创作中流露出愤怒的情绪，有一个时期我对社会上的很多事情都会很愤怒，那种愤怒就是我会在戏里面说脏话，说粗

话，当我发现我脑子里面有很多脏话想要说出来的时候，我就突然在想，我是不是有点毛病了，我形容自己潜意识里像有个梦，正在慢慢扩大，可能以前没有受到刺激，就一直被我压着没有处理，所以现在要想办法来解决这个梦，不能让它继续扩大。

严：您觉得社会议题是非常重要的部分？

潘：我觉得是因为我在《明报》做记者的经历对我的影响很大，在当记者那几年，我改变了很多。不管是我对社会实践的注意，或者说是反思，还是看问题的角度，各个方面都有所改变，我懂得要从不同的角度去看问题，要走在时代的前端去关注社会，这样的想法一直印在我的脑海里，可能是以前没有机会把它表现出来。当没有响应，没办法改变事情时，再用其他的办法去表达。

严：无论是采访邓小桦还是袁兆昌，我总觉得你们这一代香港文化人有一个非常显著的特点，那就是有很强烈的社会参与。比如说邓小桦，她不仅创作文学，而且把文学作为一种社会行动。再去推动文化馆的创立；再比如说朱凯迪的社会行动；小剧场其实也不仅仅是一种艺术形式，也是一种社会行动。这是我体会到的你们这一代和我们内地的这一代最大的差别，我觉得我们这一代没有这样的社会参与历史，我们可以在言语上说得很好、表达很好，但缺乏落实到行动上的魄力。

潘：我认为那跟你们的文化背景有关系。可能我们这一代香港的年轻人一直都在经济发展的状态之中成长，所以从另一个角度来讲，我们反而会去更多地参与社会实践，比如说，最近的反高铁事件，大家可以团结起来，更加清楚地认识这样的经济发展。而内地的发展才刚刚起步，可能是有这样的一个差别吧。

我觉得创作对我来讲不单单是吸引观众，创作的本质是要透过创作去看社会，透过创作去解剖，去像做手术那样解剖，看清楚里面的

细节。我觉得这样才有意义。我一直深信，透过剧场这个平台，可以让香港这个社会发生一些改变。

严：我觉得一方面是因为政治的原因，害怕去表现，害怕去当冲在最前面的人；另一方面则是因为很多年轻人的想法和理想都没了，都消失了，大家都变得很现实。我内地的朋友曾说过，“只有把楼房都推掉，年轻人的理想才会重新出来”，就是大家都在想房子，有很大的压力，所以他们都变得愈来愈务实，缺乏自己的理想。

潘：这个现象挺有趣的，我对内地年轻人的认识基本上是通过去内地开会活动的渠道建立的，剧场也和他们有交流，我从这方面接触到的年轻人好像还有一点点理想，或者是好像还有一点想去改变生活的愿望，还在做一点事。我听到最多的是，比如他们在看马家辉和梁文道书的时候，会提出很多想法，他们来香港交流的时候，也会有这样的声音。我接触到很多年轻人，他们本来是学建筑的，但很喜欢剧场，到北京去成立一个小剧场，在上海也有很多这样的小剧场，然后他们做的演出也是很贴近社会的议题，其实你刚才说的他们缺乏自己的理想，愈来愈现实，这是对经济生活的反响，但从我所接触到的内地朋友来看还是有希望的，也许我接触到的只是一小部分。

反思香港的剧场文化

严：我对香港剧场的了解不够深入，我总认为香港剧场是小众的，想请问一下香港剧场的生态文化是怎样的？因为我接触到的剧场一般都是大剧院，是不是你们更关注实验剧场、先锋艺术，还有这种小剧场吗？

潘：谈到剧场，为什么你会觉得香港剧场是比较小众的呢？你的印象是从哪里来的？我觉得香港剧场一直在改变，正如你刚才说的，

我们比较关心实验剧场、先锋剧场。我认为20世纪80年代初这些是很流行的，基本上是从荣念曾那时候开始，因为那时候有很多香港剧作作者从外国回来，学了外国那一套，回到香港他们就开始自己的创作，所以从那时候开始对于那种实验性的或者先锋性的创作是最有热情的。最近这几年我们在讨论所谓消费时代、消费市场的影响，比如说詹瑞文，他现在脱离了政府，独立运作，在这样的潮流之下怎么去做出自己的演出市场，这个就是他想要开拓的一个方向吧。也许是这样的因素，让你觉得香港的剧场是小众的。

严：其实我是想分清楚剧场文化和小剧场的区别，就目前的状况来看，他是否已经做得大众了？

潘：是的，那就是他要做的事情。他就是不希望市场一直维持在一个小众的状态下，他想把它扩大。这就需要用不同的渠道或者内容去引起大家的兴趣，去进入剧场。他还要照顾他的教学。

现在香港有很多人在做一些能够吸引一般观众的剧场，我不想说他们商业化，可是他们是在做一些类似商业化的事情。这些人中包括詹瑞文、林奕华。其实林奕华这几年比较多用银幕，主题也多样。比如恋爱，这种主题易于让大家接受。有一个剧场创作课，他们中有几个就像我们说的剧场明星一样。比如梁祖尧、赵美君，那些演员似乎和明星一样。还有一些编剧，比如说黄咏诗，她是《公主复仇记》中一段舞蹈的编曲之一，另外一个叫彭秀慧。我刚刚提及的这些人名，都是他们的演出及作品易于让一般大众接受且易遭非议的。其他的就是一直从20世纪80年代做到现在，例如一直在做实验的一群导演，他们就可能会有一种被愈来愈边缘化的状态或者他们的观众群可能愈来愈小。因为他们的观众层一直停留在我小时候那阶段，他们想要扩大观众层，想要新一代的观众更关注自己。但他们会发现自己已经脱离了现在的观众。现在的观众想的是我看不明白，我不知道你在说什么，所以他们永远不会听剧场。可是我们小时候对剧场的那种同情还

有理解不是这样的。就是愈看不明白我就愈要去看，我要把它弄明白。然而现在的年轻人可能生活压力大，可能不想多思考有关生活或哲学的问题。他们把剧场当成一个娱乐场所，他们要娱乐的时候，肯定会找比较轻松的，或者那种他们比较容易进去的娱乐。

严： 除了消费时代的影响，是不是还有文化保守性的趋势？就是大家愈来愈倾向于追求市场的效益，追求明星的效益，还有追求文化上的这种不先锋、不展现自己的独特性？

潘： 对于一般的大众来说，他们是朝九晚十或者朝九晚十二，下班以后没有时间去消费剧场。

对于创作者来说，他们并不是不先锋，因为我知道他们也有自己的想法，也有对于剧场的展望或者是对创作的展望。可是，在做面向大众的剧场的那群人，可能他们都会有这样一种想法：就是我要先把自己弄出名，先有fame，在吸引了观众以后，我就可以自由做我自己想要做的剧场了。

一些创作者不愿跟政府拿补助，可是他们要把剧场继续做下去，这就要自己去维持生活。作为一个职业剧场工作者，如果你不拿补助，你就必须考虑你的观众群。所以在这样一种面对生存和职业化的考虑时，他们的创作是不会改变的。我只是可以这样讲。所以并不能说他们保守或不突出自己，只是他们突出自己的方向是不一样的。

严： 您刚刚提到政府补助，我想知道剧场一般能从哪几个途径获得资金和资源上的补助与支持？

潘： 我们拿到补助通常有以下几个渠道。香港艺发局是其中的一个，它的补助方式有两种，一种是发放一年到两年的全年运作资金。另一种就是他们的project program计划：这是一种计划补助，是靠政府的暗补。另外一个渠道是康文社，他们补助的资金更多。比如他们

举办的“新视野艺术节”。我们可以独立地去跟他们申请每一个演出的补助，他们可以提供场地，提供票房服务。其他的渠道就是一些私人基金会，比如说何弘毅基金会。因为他们可能觉得有些演出有教育意义，或者对文化的传承有帮助，所以他们会赞助。如果你不拿这些补助的话，你就要靠自己的票房去支撑着。

制约香港剧场发展的因素

严：但是总体来看，靠票房支撑，在当下的香港可能会有很多阻力。比如说市场的阻力？

潘：的确会受到市场的影响。我刚说过现在做创作者的人，他们要独立创作，或者靠票房支撑市场的话，他们的演出一定要面向大众。要拿最大的观众，最大的票房。这反过来就会影响他们的创作。同时，他们也要把自己变成一个剧场明星来吸引观众，那是一种运作的方法，就是市场推广的方法。事实上他只能靠票房来支持自己的创作或者继续创作，这在某一程度上可能会受到市场的影响。

严：除了市场的阻力之外，是否有其他方面的阻力？比如文化大环境的阻力？譬如说香港对文化的漠视，香港的报纸、杂志对文化的关心幅度非常小，缺少很专业的剧评人，做专业的戏剧评论？

潘：正如你所说的，文化大环境对我们是有影响的，比如说媒体的报道。这个其实和刚才说的要把自己明星化的状态是有关系的。因为第一，文化版面很少，在香港媒体里即使做了文化版面，也没有人去看，大家看的也只会是娱乐版。如果你要使自己的演出为大众所熟知，那你就得去娱乐报，所以你要把自己变成像明星一样，让娱乐记者对你有兴趣，这样，你就能登上娱乐报，使报纸变成你的传播渠道。这个想法其实也是詹瑞文他开始的想法，以后那些做面向大众的

剧场的创作者也会这样做。第二，没有文化版面去拉动你的演出，娱乐版也不会关注，那些娱乐记者当然不会像剧评人那样跟你讨论。现在娱乐版的记者对剧场明星和剧场创作人可能比较友好，他们会在一个比较小的框框里面写创作人的近况，只是没有分析和讨论的部分。但这对于宣传来讲，已经足够，至少你有一个传播的渠道。但我认为，这种文化传播现象很荒谬。

严：不少内行人都知道，随着近年报刊文化版面的萎缩，深入的演出评论与分析，可谓买少见少，更何况比较小众的小剧场的演出。虽然，随着创意产业论述的兴起，报刊在版面上多了有关文化艺术的报道，比如说《明报》会发一个专门的版面去介绍这部戏的一些现实意义和文化反响，但仍倾向消费性的信息报道，这对于很多尚待发展的实验演出，并不是十分有利。听说您以前在《明报》世纪版做文化市场，您如何看待这种情况？

潘：我的确做过《明报》世纪版的文化市场，可是我觉得世纪版关于文化方面的专题刊登得很少。马家辉是一个social scientist（社会科学家），他关注的是社会学，可能这跟你有一点共同的地方，他是用社会学的角度看文化、看社会事件，可是他不太专注演出这块，所以其他媒体或者文化版面现在已经愈来愈少。我做的时候，《信报》《经济日报》《文汇报》《大公报》等都会报道有关文化方面的内容，其他媒体就不太报道了，现在基本上也很少有文化记者了。

严：现在已经没有文化记者了？我觉得现在香港的文化愈来愈主流化，要雄心勃勃建立一套世界级的东西，却忽视了本土化的一面，政府对本土文化似乎也不怎么关心重视。

潘：这种现象是一直都存在的。不单单是剧场，其他一些文化范畴也存在，除非你得奖。

我刚说没有文化记者，意思是没有像以前那么多。我举个例子，以前政府考虑文化政策，推出一些文化政策建议，推出的时候，我们做文化记者的就要到处跑，找关于文化政策或者市场操作的项目。那种对于文化天然的关心或者主动寻找文化圈、文化界发生的事情，表演界、戏剧界发生的事情的文化记者现在是几乎没有了。现在的文化记者在做的与当时记者做的真是大相径庭。

严：那么那些专业写剧场评论的剧评人，他们的文章有没有地方发表呢？

潘：会登评论的媒体不是完全没有，比如《文汇报》《大公报》《明报》，只是太少了。《文化现场》和《a.m.post》这两本杂志也会刊登些评论。《星岛日报》以前会登，现在没有了。

至于剧评人的文章，只能发表在自己的网页上，但令我意外的是，他们与《城市文艺》有联系，所以他们的剧评会刊登在《城市文艺》上。可是《城市文艺》是内地出版的一个杂志，它的记者编辑没有看过那些演出，杂志却一直在刊登关于香港剧场的评论。这是一个很奇怪的现象。

他们的剧评大部分放在自己的网页IT（IT是一个主要的做戏剧评论的组织）上，或者《文汇报》《大公报》那样的报纸上。现在《文化现场》也有很多文化版面，可是你知道《文化现场》未来要改版了，发展基金会给他们的补助已经很多，所以前途仍是个未知数。这样一来，《a.m. post》也会占一部分评论。所以你谈到文化大环境、文化媒体，说实话，我非常担心。我觉得一个没有文化杂志、文化版面、文化记者和文化评论的城市，要发展自己的剧场是多么困难。

严：除了市场、文化因素外，您觉得还有什么样的因素在制约着香港剧场的发展？

潘：我们刚提到了市场、文化环境和剧评的因素，我想最后的制约因素应该是创作人的创作之道。

其实作为创作人我们会受到很多因素的影响。剧场工作者除了在剧场里工作之外，也时常从事戏剧教学、小区艺文推广、活动设计执行、影像创作、文案企划、文化评论、媒体主持等文化与创意产业工作。早上教书，晚上创作，令他们可以生存而且不需要转行，并成为市场上一堆质素不错的自由身艺人。然而他们难以申请资助，唯有自己营运，以致需要靠观众维持收入。但他们搞戏，本身也是想得到自由，那该如何得到？很简单，只需找到4000名观众，认识而欣赏他们的艺术，愿意付200元看他们的演出，并一年有两个演出，一个是新作、一个是重演，这样他们便不用申请艺发局资助，而可以自力更生，不需要等9个月的艺发局申请程序，也不用由艺发局的评核员去评分。我们需要观众群的支持，而当我们取得很大观众群的时候，他们反而会变成你的制约。因为如果你希望你的观众群一直保留在那个数字，或者在原有基础上一直增加，可能你会更多地考虑他们的因素，这个制约就会更大。

严：但是也有像您这样不在乎观众不在乎市场，只是追求自己所表达的东西，做创作的剧场人在。

潘：其实我在乎观众的，这也是为什么我要创作这样的剧场。我写剧本的时候，会提出自己的一些议题或者一些思考，我希望可以跟观众分享，我也希望大家有互动。可是我关注观众的方法不一样，我不会因为想要争取最大的观众群而改变我的创作方法。我不懂也不会这样做。所以我说关注观众的意思是我真的关心大家。还有一些创作人，他们希望坚持自己的创作之路，可是这条路的确愈来愈难走。

严：在观众的人数对你剧场的影响和你自己创作的想法这两者间要怎么样达到平衡？

潘：我最近也在考虑平衡这个问题。真的有平衡吗？我在看很多社会书籍的时候，我就在想其实是没有平衡的。你要争取最大的观众你就要迎合观众的喜好，去做某一类的创作。你要达到这个目标，比如说你要达到一个观众群，或者你要达到一个明星的待遇，你就要做出选择，你选择了走哪条路，你就要走那个方向。但是你所做出的选择，并不一定代表你做出了牺牲，因为你的目标已经确定，你肯定要走这条路。可是我做创作的时候，我的目标基本上是透过创作去思考社会。比如，我在做我弟弟的演出的时候，我就一直在思考这个城市生活的状态为什么会把人逼退到那个地步。其实是生活的压力，政治因素，以及周边的因素共同把人推到那个地步。比如说青文书屋的罗志华，他离开后我写了一个跟他有关的剧。尽管我不是写他的生平，而是从这个事件去思考出版跟学术界、跟读者之间的关系，于是我就写了一个独角戏的中文角色。我之所以突然提到我的这些剧本创作，那是因为我的这些剧本的创作也是我的一个选择。可能我不会像其他的创作人会吸引到那么多的观众，可是我觉得那是我创作的态度，创作人的本职，你为什么要创作？你创作是为了得到观众，或者就像我说的，你要先得到观众，先出名，然后做自己的理想。一开始我是这么想的，我要做我自己的创作。

严：听您这么说，我觉得香港的创作人有点像卧底，似乎三头六臂是他们共同的特点，就是白天要做文案设计，教写作班，要做很多事情来维持生计，而没有一个比较安定的环境去做自己的创作。我接触到的文化圈的所有人，他们没有办法单独地一心一意去做自己喜欢做的事情，比如做出版、做杂志、做剧场。您如何看待这种生活状态呢？

潘：是的，这是长久形成的一种文化风态吧。不单单是剧场的，文化界的很多人都要做很多很多事情，我猜你访问的这些人就是，可能有些人没有那么严重。

因为剧场分层的特点，很多人要去教学，也是他们的主要收入来源，这就是我讲的香港人的一种生存形态。可能我比较八卦，想知道各方面发生的事情，不会安于在自己的房间里独自待着，独自创作。有时候我在想，要是给我一间房子，一台计算机，让我在书房里一直创作，我会很开心。可是有时候独自创作了一段时间，总会想到外面走走，看看社会上发生了什么事情，将社会上发生的事情结合进你的作品里。这种状态，除了生存以外也是一种创作。可能香港太小，即使你去郊外生活，要离开外面的世界也是比较难的，在内地可能会容易些。所以生存和城市的空间问题在影响我们的生活状态。

严：像香港这样的消费型社会，人和人之间愈来愈冷漠，您会不会认为人们愈来愈缺乏爱？

潘：我不觉得缺乏，我觉得有愈来愈多的人去追求爱。追求爱是人的本性，他们很用力地去追求，去付出，可是他们付出的或追求的是不是真的爱呢？这才是我想要考虑的问题。我最近在写一个关于爱的剧，主角是唐碧君。但这部剧的爱不单单是男女之间的，还有家庭里面的，父母对子女的爱。比如现在的父母培养他们的子女，那是爱；爱护保护他们的子女，那也是爱。可能最后他们的子女没办法独立或者是没办法面对问题，自己躲在家里，不愿意工作，不愿意面对这个世界，那这是不是爱呢？父母不断地供应他们的所需，那是爱，当你不再供应的时候，那是不是也是爱呢？

剧场创作的世代分别

严：如果让您评价一下你们这一代和林奕华他们这一代的区别，您会如何评价？

潘：对于这个问题，我就突然在想林奕华是属于哪一代的了？因为我觉得林奕华他是一个很特别的案例，他一直在开拓不同的演出方向。他做的剧场与80年代末期到90年代初已经开始在做演出的那群导演相比，有点不一样。那个时候比较多的是去做实验剧的演出，不用特意去考虑观众群或去开拓观众群。因为那时候没有那么多媒体，现在吸引观众的东西太多了，剧场已经变成了新兴艺术。一提到剧场，大家就觉得没有东西可看。我常问为什么你们会提出这样的问题，就是因为你们没有看懂。

我刚说他们那一代很多人有一些特别的地方，他们从外国回来，学习了西方的戏剧理论，然后回到香港，要做香港本土的演出，可能里面有很多话题和内容用西方的方式去演出或创作。而我们这一代的创作人，他们会关注更加个人化的东西。我说的个人化，就比如之前提到的黄咏诗，她最近做了一个《我为猫狂》的剧，她只是想表达一个喜欢猫的女人的感情。或者彭秀慧，她现在几乎代表了30岁或30岁左右的那种女性的状态。比如对于工作、价值、爱情、朋友等这些的态度，可能很多女性看她的演出会找到共鸣。可是我看她的演出总感觉那不是30岁的女性，而是20岁或者更小。

严：我在想，世代之间为什么这样难以承接呢？建制结构僵化，没有流动空间，令新一代的创作人要自力更生，不断去创造自己的团队，不断去适应环境。为什么会出现这种现象呢？

潘：结构上的流动性的确很小。回看过去二三十年的情况，创作人都要创造自己的世代，而不是在结构里进行世代的轮替，即每一代要发明自己的剧团和生存方式，的确是这样，当中有很多原因，我觉得这与香港社会近10年的保守态度有关。无论是剧场环境还有社会环境，都是向保守的方向发展。保守的意思即是对营运愈来愈重视，对票房的作用愈来愈重视，实验、冒险精神愈来愈少。在这种情况下，香港的团体很想保有自己已有的资源和地位，而不是转换旧有的东

西，尝试改变。所以你会看到现在第四代的剧团，纵然是新成立又由年轻人主理，但他们都是以保守的方向去做创作。

这时期，我看到不少这样的团体尝试用这种方式创作，如“风车草”、“W创作社”、彭秀慧、“异人实现剧场”或“三角关系”。他们的演出有可能倾向某种模式或品位，即倾向迎合在职人士，因为他们有较高的消费力。然而像黄咏诗及黄智龙等人，是否扭曲了他们的艺术意图，而迁就这4000观众？我们不得而知，但我尊重他们的选择，他们选择面对这4000个观众的口味，而赚取他们想要的自由。

严：那你觉得现在的香港剧场最大的特点是什么？

潘：我觉得最大的特点是很分裂。像林奕华他们那一代，现在比较能吸引观众，跟他十几年前的创作是不一样的。而与另外一批八九十年代一直创作到现在的导演们比起来，他们创作的东西其实是很极端的。所以你可以说从八九十年代一直创作到现在的他们是属于比较小众的，他们的观众群是比较小的。比较能面向大众的那些人是最能够吸引到观众的，这可能成为香港剧场发展的一个趋势。但是剧场美学方面，内容的分裂可能也会愈来愈大。

严：像林奕华这样的创作人，现在日益把自己的品牌推向内地，在北京上海这些大城市也受到观众的追捧，甚至掀起了一股林奕华热潮。您是怎么看待北上，也就是去内地发展这个情况？

潘：其实不单单是香港，全世界都去内地做巡回演出。因为它是一个太大的市场。我关心的是，这样的趋势会不会影响到大家创作的方向和内容。我相信外国的剧团不会特别为了中国的观众去创作一个演出，他们会觉得内地的观众应该会接受这样的演出或内容。可是香港的很多官员，因为一些政策方面的原因，可能会有这样的想法。既然成自己人之后，你不单单要考虑香港的观众还要考虑内地的观众，这样的话我已经不是第一次听到了，所以你可能也要考虑你现在的创

作是不是合内地观众的胃口。但我觉得过分迎合观众的胃口就失去了自己的独立性，就好像香港电影一样，在内地有票房，有市场，需要内地的资金去创作，就要特别为了内地观众去创作吗？我关心观众，可是我很难为了内地的观众或内地的市场去特别创作一个演出，当然我很有兴趣了解现在内地的经济发展状况对一般大众的影响。可是出发点是不一样的。我觉得到内地发展或者做巡回演出是一个趋势。

严：是不是可以这样理解，您创作的土壤还是在香港？

潘：是的，虽然香港有很多令我讨厌的地方，但是我仍然关心香港社会。因为没有人希望自己的下一代和下下一代继续这样生活下去，所以你会更多地指出问题引起大家的反省和思考。

未来的计划

严：现在是全职做剧场工作还是独立工作呢？您这一年具体做些什么？

潘：我是一年前金融海啸时离开詹瑞文的剧团的，当时我在剧场里做全职工作，现在我是独立工作。

我最近回顾了我这一年所做的事情：首先，在表演方面，我主要在做电视，创作，剧本演出以及与表演、宣传相关的工作。这些牵涉行政、创作、市场，这几个部分我都在做，只是独立地在帮不同的剧场做，其他剧场我会帮他们做new comment，就是评论的刊目。其次，除了表演方面的工作外，我还帮一个出版社编书、做翻译，帮书店做一些文化方面的策划，也就是文化活动策划，以及帮很多NGO（非政府组织）做事。除此之外，我也有跟邓小桦他们在做推广香港文史馆的工作，我做后勤策划与支持。

严： 对于您这一年所做的事情，您的感想如何，工作于戏剧界仿佛没有出头日，您后悔过吗？

潘： 其实我所做的这些事情，牵涉的面很广。明年我会去美国，回顾我这一年所做的繁杂的事情，我希望从美国回来以后我会比较专注地做一件事。年轻的时候，我不介意做任何事情，对我来讲每一件事情都是去了解这个世界，了解这个社会，我会尽力做好每件事，当你真正做完每一件事，你会发现自己真正要去做的事情，这时你就会全身心地去投入。对我来说，就是剧场与创作。

我曾形容自己“跳入火坑，迎向剧场呼召”。别人听来，“火坑”一词，带点永不翻身的意味。但我并没有半点后悔之意，甚至，乐在其中。就好像我在剧团的时候主要负责戏剧文学部，虽然不是当演员，但我觉得这是一个学习的机会。透过观察不同岗位的人如何从构思一部戏到演出期间各方面的配合，对我日后成为全职创作人很有帮助。虽然前路漫漫，但我深信戏剧之路的底层潜藏着宽阔的领域地，只是至今无人知晓。

Stella So：有趣的事物，长出脚来远走高飞

Stella So，原名苏敏怡，毕业于香港理工大学设计学系。以毕业作品动画《好鬼栈》获得第八届香港独立短片比赛动画组冠军及获邀参展多个国际电影节，片中以九宫格和香港旧区腌制出对香港文化的怀念与期望。在《MILK》杂志连载有关香港建筑的绘本专栏，曾参与歌手黄耀明的动画MV及为歌手陈奕迅绘画《不想放手》唱片插图，也参与过舞台剧的动画制作。著有《粉末都市：消失中的香港》。

绘画创作之路

严飞：（以下简称严）您如何定义自己的领域？您认为自己是漫画家、插画家、动画家还是……在自己的领域中，你从事哪方面的创作？

苏敏怡：（以下简称苏）我不会把自己定义为漫画家、插画家或动画家等以上任何一项，我更加期望的定位是一位绘画创作者。这是因为，首先，插画家的“家”一字是别人赋予的，我不会这样称呼自己。其次，这是一个比较高级、比较专业的称呼。只有别人认为你很棒、很能干时，才会用“家”去称呼你，那是比较高层次的，而我自己是不会随随便便跟别人说自己很棒的。第三，我也不是插画师，因为“师”是professional，是一种专业。如果你用这样的称呼去称呼我，是尊敬的称谓，表示你对我的尊重。我从事以绘画为主的创作，也因此，我认为自己是绘画创作者。

严：为什么你在理工大学修读设计学系？

苏：从小到大我都喜欢绘画，觉得自己在绘画上有天赋，但天赋并不代表成功，世界上不会有人赞成或是大力鼓励我从事有关绘画的行业，因为这在香港的市场中，根本没有前景。例如之前香港绘画市场，不是以打打杀杀为主的薄装漫画，就是老气横秋的《老夫子》。我并没有刻意否定什么，只是它们不太适合女孩子去做，所以，我想找寻一条适合自己的出路。结果逐渐发现，设计专业和绘画是可以共生的，运用设计的理念可以更好地指导我的绘画创作。

严：香港的漫画以打打杀杀为主，那么你是如何寻找属于自己的市场？

苏：在读书时代，我更多的想法是好好利用自己能画画的天赋，进而有所作为。修读完设计后，我发现画画依旧是自己真正的本钱，不应再去寻找其他的出路。但是，绘制以打打杀杀为主的漫画绝不是我的理念，并且如你所言，它已经在市场泛滥。漫画可以表现很多事物，不一定全都是打打杀杀。无论是日式的历险，抑或是少女漫画，都不是我喜欢的，我开始找寻自己喜欢的东西，于是出现了以九宫格绘画的构思。

严：为什么会想到要以九宫格进行绘画创作？这种思路的来源或启发在哪里？

苏：我用九宫格画画是因为修读设计的学生都喜欢用一些奇怪的纸张和材料：包括杂货店的竹篮、竹绳；彩色蜡纸；中国旧式的玉扣纸、九宫格纸等。只要有空，我们就会购买这些材料，但买了之后却不知应该如何使用。我把那些材料买回来后放了10年之久。当我要画画，做动画时，我就会看看有什么材料适合画storybox而又不用画格的，所以就试用九宫格纸。试完后发觉效果不错，再涂上ink（即彩色墨水），百分百合衬（好夹，Match），我便明白：画画不一定要使用

A4纸；做动画也不一定要跟着潮流使用3D效果。之后，我便尝试用玉扣纸做动画。

严：一般而言您的创作过程是怎样的？

苏：创作过程都是画画。拍摄旧楼是我的兴趣，我喜欢这样子的冒险，我进去拍照不等于我一定要把旧楼画出来。有时候在旧楼里看到很有趣的东西，就想画出来，因为如果我不把那些东西画出来，别人就不可能知道。就如某幢楼，走廊风凉水冷，非常适合晾衣服；天台有些野生的花花草草，还有一棵树——这些很有趣，这间屋很好，非常通爽。

严：在创作过程中，您有没有面对过挣扎或矛盾？

苏：其实天天都会遇到：时间不足，力量有限，有时候想在家中画画，有时候又想到外国深造，但同时香港的楼宇又将被拆卸，就不想离开，想到外国却又不敢。其实做自由作家（freelancer）比较依赖商业工作（commercial job），但不是每个做插图（illustration）的都可以跟商业（commercial）结合得很好，有时没有人找我工作，就怕没钱；有时很多人找我时，就怕时间不够，怕工作做得不好。其实如果每一份工作都有足够的时间，全神贯注地来做是很开心的，但现实却需要面对很多两难的局面，导致工作不能很有效率地完成。

漫画的公共性

严：您既是漫画家，又同时会设计插画，您如何看漫画与插画的区别？立体插画书《香港弹起》在2009年成为城中热话。这是否表示从香港的市场来看，插画比漫画更容易成为社会话题？

苏：漫画有主导权，有故事，它赋予作家一个身份，使其如导演般，将心中的故事、镜头、分镜、蒙太奇等一一表现出来。插画只是一种以文字为主干的修饰，它会留一扇窗让读者偷窃内里，是一个比较被动的角色。

在香港，我认为漫画比插画更容易吸引别人注意，这是因为漫画能给作者机会去抒发自己内心所想。纵然插画美丽、漂亮，但不属于自己的东西，再美也是枉然。

严：在您看来，漫画是否具有公共性？因之独立漫画更讲求创作者个人关注的题材，以及个人化的美学实践与价值判断，体现出漫画家强烈而独特的个人色彩。香港有很多地方接纳武打漫画吗？

苏：漫画的个人性视乎它有没有地方发表。如果你画了漫画，自己付钱出版，那不代表有公共性，公共性是指能不能被大部分传媒所接纳。

香港接受武打漫画的地方很少，五只手指都能数出来。武打漫画是自资出版，毫无公共性可言，它们教人斩斩杀杀，没有使命和社会责任感。

严：漫画不只是一种娱乐，也可以积极介入社会，您是如何用漫画来反映社会议题的？

苏：大多数欧洲漫画都是比较激进的，主要描述他们的情绪病……而日本及中国香港漫画大多描述低下阶层、被忽略的社群（即你不可能看到他们生活的群体）及露宿者。他们当中一部分人很能干，却因某些原因而要露宿街头，化身为其他人物，而漫画家就将他们画成故事。例如：《蝙蝠侠》描述藏在社会暗角的问题青年的故事，主要想展现一个锄强扶弱的社会，这称得上是一种介入社会的方

法。我认为创作这样的角色，其实是一种抒怀，一些无法存在于现实社会中的，就只能在笔下将其实现。

严：你的想法是否与自己的成长经历有关？

苏：虽然我出生于湾仔，但也只在那里待了6年左右。小时候，我是在湾仔一间教堂里长大的，那是一座中西合璧的旧式红砖教堂。那幢旧式的红砖教堂最后被拆卸了，连教堂四周的建筑物都难逃厄运，这是很可惜的。那时候的我不明白为什么要把教堂拆卸，既气愤又讨厌这样的决定。至今我都没有回去看过那间教堂。从那时起，就孕育了今天的我。

严：您在《粉末都市》中说了这么一句话：“香港有趣的事物总是长出脚来远走高飞。”您的作品所关心的也是唐楼建筑，散乱招牌，旧城景观。在此刻，漫画被用作记录旧建筑、街道、生活故事等的媒介，您的创作动机是什么？绘画中是否感到有种记录“消失”的使命感？

苏：我的创作动机就是把现存的东西通过我的方式记录、保留下来。因为建筑物都会被拆卸，而小市民的力量又极为有限，所以在它们被拆卸前，就需要用自己的方法把它们留下。

苏：说到使命感，也许是有一种记录的使命感。我常常迫切地感到身边最好的事物慢慢消失无踪，那可是香港最好、最一流的一面，全都是可以吸引游客的最美的事物，却陆续消失了。我希望通过绘画创作挽留它们，对历史的记录不仅仅应该由历史学家用文字、摄影家用相机记载，我理应以我的风格肩负起记录它的责任。

严：您一般会选用什么类型的建筑作创作主题？

苏：我通常找快要拆卸的建筑，不会创作未拆卸的，因为太多建筑可以做，你知道有些地方快要拆卸，你就会多去几次，多看几眼。刚刚那边都要关闭，有间卖运动用品的店，我上去看了会儿，但不敢拍照，因为那里有很多人，一定会问很久，我认为那是很可惜的事。如果是唐楼，开了扇门，我会很高兴拍他们的公共空间，偷窥他们的琐事、生活中的智慧。我读设计，懂得什么叫美。两三层高的唐楼的阳台、窗框、信箱、街坊挂的衣服，这些其实都是一种日常生活中琐碎的美，它们会成为自己创作中的灵感来源。

譬如我曾经画过的中环伊利近街民园面家，它是在斜路上的大排档，开档时以几块木板搭成铺面，收档时搬走木板便回复原状。它的伸缩性和弹性，正好代表香港寸金尺土下，如何有效和灵活地运用空间，这是真正的民间智慧。

严：你这样做是不是为了唤起大众的注意？

苏：我这样做基于多重考虑。一方面，自己的确想做一些事情来唤起大众注意，但同时更多的也是为自己留个纪念。记得拆除那些建筑的时候自己整日郁郁寡欢，因为不明白政府的动机。现在当然明了了，政府需要卖楼赚钱，官商勾结。

另一方面，我这样做，就是为了抒发一种可惜的感觉：为美好的事物被人拆卸而惋惜。抒发过后，自己心情亦有好转，并呼吁其他人在建筑物被拆卸前赶快去看。当时没有人拍照留影，没有人深究当中的原因，现在，人们只可以在我的画中看到当时香港的景象。

严：在这几年，香港的整个大的历史环境和氛围是大家都热衷于讨论本土意识、城市身份，也在缅怀一些消失了的集体记忆。在您看来，您自己最珍惜的记忆又是什么？

苏：如果要说我珍惜的东西，我只会珍惜自己的记忆，而不是大家的集体回忆。

就我而言，我最珍惜的记忆就是一些充满人情味、给人很舒服感觉的旧区，其中亦包括：很好的邻里关系、售卖既便宜又好吃食物的地方、令人生活感到惬意的地方。而不是像领汇商场那样：每个商场的店铺售卖既昂贵又难吃的食物、商店赚不到钱而感到不快乐……每个个体的回忆才是最重要的，而不单单是集体回忆。

本土艺术家的辛酸

严：香港文化界一再呼吁要规划好西九文化区，不能只盖容纳一天三万观众的“文化硬件”，必须要有相应的“文化软件”来配合，包括各种展示的“内容”、如何培养香港观众、加强艺术教育、支持本土艺术家等等。您是如何看待香港政府的文化产业政策和文化规划？譬如，港府的西九文化区的规划。香港政府对本土艺术家的态度如何？是否支持文化创意产业？

苏：其实香港政府没有实施过任何文化政策。香港政府对本土艺术家，可以说是呼之则来，挥之则去。在不需要你的时候，视你如乞丐；而当他们需要你的时候，就会施舍你数块饼干。在国际层面，当政府想展示自己为国际大都会，就会找一两个世界知名的艺术家；不需要的时候，就把香港当作一个不需要艺术家（Artist）的城市。有时他们需要博物馆，却不需要展品；有时他们需要展品，却不需要策划或艺术家，因为这些全部可由外国购买。他们希望有名气，但这不一定要由香港本土培育出来。政府也在各间大学开设相关的艺术类课程，其实都带有很强烈的商业目的，即赚学生的钱。

严：众所周知，香港是个典型的商业社会，而您却持续地关注本土文化，那么市场的反映程度如何？在您看来，现在的香港是否会愈来愈没有本土特色？

苏：香港这个社会很奇怪，政府最惯常的做法是，把旧的建筑物拆卸后立即建造新的大型的购物广场（Shopping Mall），但与此同时，政府又想展示关怀社会、保育文化的一面，所以就找了艺术家去做一些艺术，然而问题就在于：先拆卸原本最好的东西来建大厦，现在又要求艺术家把最好的东西展示出来，不得不说这是一个悖论。

现在，香港特色愈来愈式微：梁文道到了内地；广东话也需要捍卫，尽管我认为广东话在香港一定不会萎缩；对于市民来说，香港的本土特色的确不够浓郁。

严：对于这样的情况，人们是否会正面响应政府？

苏：我对政府没有任何正面响应。我们的个人资料都被用于出售（八达通日日赏），被传媒揭发，八达通公司却装作没事发生，不肯承认。最后八达通日日赏把出售市民个人资料所赚得的四千万捐给公益金，但这不是市民想做的事。例如：市民想有一天可以免费乘车，但八达通公司绝不会把四千万用在这上面，而政府对此又没有任何表态，没有出面响应，反而包庇他们，这使得人们根本没法对政府有任何正面响应。

严：有两种层面上的香港，一种即是龙应台所谓的中环价值，这是经济层面所支配的国际大都会概念；另一个是基于基层社会的香港身份，有如《狮子山下》《铿锵集》等批判性的社会纪实传统，以及诸多本土团体所积极身体力行所推动的本土文化政治。您是如何看待这两种层面的并行与冲突的？在这两种层面的冲突之下，您又是如何保持平衡的？

苏：要保持平衡（Balance），就要做回自己。我明白：很多时候，别人要求我画画，他只是欣赏部分的我，那我就会加入他希望的元素，但我亦会因应情况而画，例如帮Eason陈奕迅画CD封面，我不会只画自己的东西，我会考虑购买CD的对象是谁，CD愈美就愈多人买，我会考虑如何设计CD以吸引更多人买他的CD，而不是简单地放置一张他的照片，即包装（Package），好像设计（Design）般，要以市场（Market）为目标。

新一代的80后

严：您如何看待世代纷争的问题？

苏：我认为80年代的人当中出现了严重的分化，有那么一批人能力很强，而还有一大批人则很弱，愈来愈走向极端。80年代的人只懂玩电子游戏机、用计算机，你坐车经常可以看到很多年轻人在玩NDS，起初会觉得他们完全没有希望。后来自天星、皇后、高铁事件，人们开始看到80年代的年轻人走出来，我自身也因天星码头事件而走出来，站在抗议运动的前端。我是比较早走出来的，较早走出来的都是年老长者和中年人士，他们叫喊口号，大多比较无助。之后有一批80后自动请缨且有组织地走出来反抗，那一批人并不激进，因为他们都是有识见、有胆识之人，有些老人和80后蔑视他们，但其实那些人不明白现在是怎样的情况，他们以为自己年长就会明白，觉得自己是对的，而那些激进的反抗人士做的事是错的。

严：2006年天星码头事件之后，80后的年轻人是否开始重视本土性？今天这群80后究竟带给我们怎么样的讯息，他们带给我们怎样的思考可能？

苏：我认为今天香港的80后年轻人重视很多东西，可能由于没有很多人愿意为保育走出来，他们就自己走出来表达。例如：现在有人会批评80后投身社会不久，买不起楼。但是，80后的想法是：无论多努力，还是负担不起，因为楼价被上一代和地产商炒得太高。

严：现在社会流动性很大，您如何看当下香港的这种社会运动潮流？

苏：我想是因为年轻的一代已经不能再忍受整个社会变成这样子，仍没有大人愿意走出来表达。这些大人都是受惠的一群，他们多数已经买楼置业，他们不需要等待楼价下降，他们年轻时有一个良好的晋升机制可以让他们上去。但现在，社会流动僵化，80后普遍缺乏制度的帮助，他们虽能找到工作，但一般时薪都比较低，而且大多数是合约制的，加之楼价太高，即使完成大学学业仍没有很大的优势，相对以往，拥有大学学位不再是一件很吃香的事，以往的理念不再适合今天的社会。

严：您可曾有接触过内地的80后？对于内地80后以自我为中心，您是如何看待的？

苏：我与内地的80后接触得比较少，真正接触到的都是些文艺青年。

80后以自我为中心，这一说法我听过，不足为奇。中国的80后都是天之骄子，是公主王子，他们重视自己是理所当然的事，我想香港的情况和内地是一样的，极端的情况很严重，他们以为自己是最重要的，是不能得罪的，你不可以教训他们。

从香港看内地

严： 内地文化是否会影响香港文化？八九十年代香港对内地的辐射影响，现今似乎在文化上被内地反哺了。

苏： 当年很多内地人迁移到香港，其实香港有才干的人都是从内地来的，比如早期南来的一大批知识分子，他们来到香港，进而影响内地，其实很多时候那些影响内地的人本身就是内地人，例如倪匡。当初由内地到香港的人，从难民转而成为香港人，但他们都去世了，他们的儿女没有才能，没有天分，第二代比不上第一代，现在内地开始了改革开放，大家也明白世界上的天才占多少个百分比，如果香港是百分之一，那么较大的百分比就在内地。我们要接受现实：内地市场庞大，假如有一件东西，即使你写得不太好、画得不太好，但若能找到市场的方向、走势，你就可以走红（爆红），但这在香港却无法发生，因为香港市场太小、视野狭窄，且他们做事绝对，不看就是不看，不愿意尝试去欣赏就是不愿意尝试去欣赏；相反，在内地，即使有兴趣的人只占了很小的百分比，其数目已经很大。如外国的古典音乐很多，纵使每个地方的百分比很小，但全球加起来，就是一个很大的数目，永远都是国家较强的人民有优势。

严： 您如何看待内地独立漫画以及它们所表现的主题？它们与香港漫画有何不同？

苏： 对于内地的漫画，我看的不多，但近来看过一本。漫画家是一位年轻貌美的杭州姑娘，是个由小到大看日本漫画长大的人，虽然她的作品画得不是很美，故事亦不是很突出，但是如果她继续作画，最终一定比香港人画得更好。这是因为香港没有市场，香港漫画家可以做的是把作品卖给日本集英社，由日本走红至内地，如果他们可以做到这样的程度，就很厉害了。

严： 为什么你选择进军欧洲而不是内地？如果有可能，您是否会进军内地？

苏：三联书店认为我的作品在内地没有市场，所以不替我在内地出版。我会选择进军欧洲，是因为他们喜欢我的作品，虽然内地也有人喜欢我的作品。如果我可以选择的话，我会选择外国市场，比如欧洲地区。尽管内地的建筑很多都比香港的美，但大多被拆卸，而且人们都看惯了，然而欧洲的建筑大多保育得很好，很美，很有文化色彩，重要的是他们懂得欣赏。

关于未来

严：天水围是你的最新创作题材，为什么会想到创作天水围呢？天水围出版后市场反响良好，您曾想过出现这样的局面吗？

苏：之所以创作天水围，事源我跟另一位作者被邀请一起合作：天水围一间小区中心——东华三院及赛马会青少年中心，他们举办了一个天厨计划，邀请来港的新移民妇女，她们当中有一部分人家庭出现问题，但都是有厨艺的人，懂得烹饪五湖四海的菜式，她们可以以自己的厨艺去做菜、开店、卖包，以此帮补家计，她们能够有很多事可以做，但是社会环境不容许她们工作，因为从天水围到其他地方很费时，常常需要花上一个钟头，而且交通费高昂（十多块钱）；她们的子女年纪较小，她们赚得的钱又不多，如果要到较远的地方工作，就照顾不到子女，最后被迫领取综援。而天厨计划给她们施展才华的空间。如果她们能储蓄到一定金额，某基金就会拨款给她们开店，提供教学机会（上堂、教书）：由教授别人烹饪来赚取学费。后来，《明报》知道了这个计划，就找了一些作者，包括我在内，一起跟进这个计划，每星期连载。小区中心会找一两位妇女来教我们烹饪，我们就拍照、写笔记，亦会问她们问题，比如来香港的体验，生活中的苦与乐等；我会把她们教的菜式画出来，主要是她们的家乡菜，这样既可以吃到她们家乡的菜式，又可以知道她们在香港遇到的问题及她们以往在乡下生活的环境，我们就把所有这些事画出来，然后出书。

这本书一定会出版，因为是那些妇女的心血。其实这个计划都过了很久，大约2年，才出版第一本，暂时只出版了30多个妇女的故事，还有40多个妇女的故事未出版。当初没有想到有那么多人喜欢，而且当中文字太多，如果不把包装弄得美一点，不能吸引读者。对于这样的市场反响，也属意料之中。

严：您对未来的香港有哪些希望呢？您未来的创作方向又是什么呢？

苏：我对未来的香港没有什么希望。香港以居住为主，除此之外，不会再对社会有任何冀盼。你知道它会继续衰落，你不能在它身上看到任何改善：天气愈来愈热、大厦愈建愈高，高的程度严重得令人透不到气，除了公园外。其他方面：原本四五层楼高的唐楼会建成四五十层楼高的大厦；市建局扩建的大厦最少有四五十层楼高，嘉亨湾就是八十层楼高，这相当于普通的三幢楼。我看不到整个社会有任何改善，即使有人提出建议说大厦太高会阻碍空气流通，但任何的改善措施都是隔靴搔痒。错误的政策会使整个城市走向灭亡，灭亡不单单如一个大浪打过来，每个人都觉得这样的建设是恰当的（没有问题），但其实当中是有问题的。例如：为什么人们现在逐渐接受吃基因改造的食物，那是因为没有选择，正如现在的香港，没有选择的余地，只好接受，却看不到未来。

在未来，我想把我认为很有价值却又不能保留下来的建筑再次呈现出来，以我的手去令其复活、重生。

沈旭晖：改变香港人的国际视野

沈旭晖，国际关系学者，香港中文大学社会科学院副教授、全球研究课程主任、国际事务研究中心联席主任，《信报》主笔，研究中国外交、香港与对外关系、全球化等议题。

香港，国际政治梦

严飞：（以下简称严）我很好奇您对国际关系研究的浓厚兴趣从何而来？

沈旭辉：（以下简称沈）小时候很爱收集各国的邮票，当时是通过邮票这扇窗口去了解不同的国家，他们的历史、他们体制的改变，觉得挺有兴趣，然后就慢慢地把当初集邮的习惯转变成收集不同国家新闻的习惯。每次到外国旅游的时候，会觉得特别振奋，因为从前你在书本上看到的东西会忽然间变成很真实地出现在你面前，于是对国际关系的兴趣就慢慢诞生了。

严：香港人经常被批评缺乏国际上的视野，例如香港不少报纸的国际版面都有相当高比例的娱乐“杂碎”，香港这座国际大都市所具备的，似乎只是“国际化的美丽皮囊”。您的研究方向是在国际关系领域，您的《国际政治梦工场》系列透过电影解读政治，可以说也是通过电影这个管道去推动香港人的国际视野，您为什么会想到通过电影这个独特的视角去探究国际关系问题？

沈：香港是比较独特的例子，毕竟，要是香港没有跟国际上不同的社会交往，它在中国以内基本上没有任何的优势。1997年中国收回香港，多少希望香港发挥一点比较独特的作用，所以香港要如何维持这样一种作用，当地人的国际观念就显得尤为重要。我的感觉是，在这个地方推动国际关系视野比在其他地方更显重要，因为这是整个城市生存最基本的命脉。

我想我们的学科在香港所面对的最重要的问题就是市场不是很大，大家都觉得国际关系是很遥远的东西，不是很重要。我们的学生最常问的问题就是毕业之后怎么办，当然我们可以对他们说很多很宏大的理想，但问题毕竟还是要解决的。所以，其中一个比较容易让一般人对国际关系有兴趣的方法就是把他们感兴趣的地方作为一个切入点，电影就是其中一个例子，还有音乐、足球、漫画。通过这些切入点，可以让他们切实地感觉到国际关系并不是很遥远的东西，而是在他们身边不断出现的，只不过平时我们不是很注意而已。比如我们上课的时候，要说到俄国、非洲，学生们很难找到共鸣，可是你要是放映一部他们看过的电影，通过电影里的相关情节进行解读和阐发，就会激发起他们的兴趣。像电影《卢旺达饭店》，你要是平常跟他们说塞拉利昂这样的国家，太遥远了，可是当他们看见有认识的明星在电影里面出现，有精彩的电影桥段出现，他们就会很好奇，就会去提出问题。所以电影只是一个切入点，跟足球、音乐基本上是一样的。我也试过在世界杯期间做一点关于足球方面每一个国家背景的介绍，我的感觉是挺有效的，如果平常跟学生们说Algeria（阿尔及利亚）、Slovenia（斯洛文尼亚）这些国家，他们是完全没兴趣的，可是当在世界杯的时候跟他们说这些球队里的球星，他们就会产生兴趣，会想要主动地多去了解这个国家的背景。我们期望的是学生们了解了背景数据后，可以有一个比较深刻的情景体验，往后就可以自己找书来看，我们所谓的introduction（入门）的工作就完成了。

严：在这个推动过程当中，您觉得您所遇到的最大阻力或者困难是什么？

沈：我想，无论是电影也好，足球也好，都只是一个特定的媒介，所针对的，也只是某一个固定的对该领域感兴趣的群体，不可能是一个大众。只有把很多很多这些不同的群体联合在一起，才会根本改变这个地方的风气。所以我们刚才说的只是其中的一个部分，如果希望香港这个地方对国际关系重视起来，还有很多工作要做。比如说，我个人比较希望，大公司的人力资源经理在招聘的时候可以主动地把global vision（全球视野）作为一个基本的考虑标准，询问应聘者对金融危机的意见，例如人民币跟美元的关系，日本新首相对亚洲体系的影响等等。这样做的结果就是，当学生比较功利地去发现，他们不懂国际关系就无法找到工作时，自然就会努力地去了解和学习这方面的知识。当这样一套标准变成了一种常态，香港人的国际视野应该就会开始有一点改变，我们希望这种改变慢慢地出现。

严：后来您主编了《国际关系研究月刊》，聚集了香港的一帮青年才俊，齐力拓展香港人的国际视野；另一方面，你目前又逐步淡出了香港的本土政治议题。

沈：我们做关于国际关系的杂志，还有通过网站的形式讨论国际关系。我个人现在是很避免任何有关于香港本土的评论，首先当然是政治的问题，你在香港如果很专注地从事本土政治的研究，就需要投入非常多的时间，而我现在没有时间；另外是我们学院里面所谓的认受的问题，你要是不断说别人范围的东西，也不会很容易得到别人的尊重。所以在我看来，有一个比较明确的分工还是很重要的。我深信每个人都必须有自己的primary identity（首要认同），我的primary identity是研究国际关系，这是我的目标。可是如果我完全偏离出这个轨道，好比参加什么本土运动，这就很难跟自己交代。

严：您自2009年在香港中文大学推出全球政治经济社会科学硕士课程，这四年下来成果如何？再回头去看当初的决定，是否有达到当初课程创办时所设定的目标呢？

沈：我可以比较笼统地去谈我的感觉。香港现在基本上没有一所大学拥有独立的国际关系、Global Study这样的全球研究的部门。可是在其他的地方，比如内地不同的城市、新加坡等地的大学里都有，而且办得都非常成功。当然中国香港跟新加坡有很多不同的地方，可是新加坡政府很自觉地要发展这种角色。香港不是一个国家，很难跟新加坡去相提并论，可是很多事情也不一定非要国家的力量才可以去做。我记得去年去新加坡参加一个国际学术会议，中间有一场是讨论中国和印度两国媒体的差异比较。新加坡扮演了中立的角色，他们把中国的媒体人请过去，把印度的也请过去，然后自己做一个桥梁，其实这种功能香港完全有资格去做。所以简单来说，我希望香港，无论是哪一所大学，它都应该有一个独立的国际研究的部门，并且具有一定规模，可以承担真正研究的那一种，对国际关系研究进行一个系统的培养工作，否则单靠一两个program（项目）独立支撑是没有意思的。

严：您认为，该如何理解香港的国际性？

沈：理解很宏大，因为香港基本上是一个没有工业没有其他独自生存能力的地方。它最大的bargaining power（议价力）就是它的全球网络、它的金融体制，一方面靠他的system infrastructure（系统基础建设），另外一个很重要的就是国际的网络，香港是依靠这样几种东西。

香港大学的功利主义思潮

严：说到大学，因为您在英美两国相继取得学位，目前又在香港中文大学教书和进行研究工作，而我自己也同时在英国、美国、中国香港三地的不同学校里来来回回，所以很想听听您对这三地大学教育的评价。

沈：英美两国高等教育的基本理念是非常不同的。在本科阶段，美国是很重视基本的知识培养，很强调所谓的跨学科的整合，所以他强迫你什么都要懂一点。英国是刚好相反，基本上是第一年开始就要求你选定主要的研究兴趣，往后朝这个方向发展。到了研究生阶段，美国还是要求学生做很多其他相关的训练，英国基本上就是一个一对一的导师辅导制度（one on one tutor model），尤其是在牛津、剑桥这样的学校。所以英国的博士生，我的感觉是因人而异的差距很大。水平高的会非常高，很独立自主，有自主研究的动力和热情，会主动和导师互动；而水平差的，可能好几年都没人管。而这在美国就不可能发生，美国的制度会不停地给你加压和训练，确保你按照正确的轨迹走。

香港则是完全另外一回事，本科很强调传统的应付考试，有一套标准的固定答案，学习的气氛相对来说不是很浓，因为在这儿你会发现很难有一个很专注学习的环境。香港中文大学比较好一点，可是你在一个市区的大学很难找到一种氛围，很难在闹市当中去讨论什么运动或者结社的问题。总体而言，香港的社会科学很贫乏。

严：这个我非常同意，香港中文大学在人文思想方面做的培养相对来讲是几所大学里面非常好的。而我以前在城市大学工作的时候，旁边就是“又一城”shopping mall，每天上下班经过的都是“又一城”的购物走廊，每天都是这样，这样的气氛就是完全商业的气氛，不是做学问的气氛。

我一直觉得，香港的大学很功利，过分强调英文论文，看中SSCI（社会科学引文索引）和影响因子而忽略了很多文化层面的气质培养，结果是，大学教授普遍成为论文发表的机器，他们也较少投入社会公共议题上去发出声音。不知您是怎么看待香港的大学这种越发强调排名、强调论文的趋势？

沈：这不只是香港的问题，这是全世界的问题，尤其是美国，这是美国人的游戏。我想从一个行政的角度去看，倘若没有这一套标准，完全采用人治的评判标准，也是非常不健康的。我听上一代学人说，当时的规矩是有很大改善的空间，基本上没有一个公开的评估基准，所以很多今天看来是不可能生存的教授都可以生存。但如果这一套评判标准太过分，这就是另外一个问题了。我们每一个同事都很有意见，可是当我们找不到一个方法的时候，恐怕还得接受这个事实。就像我们考试，从小开始我们每一个人对考试都很不满，可是你要是连考试都没有的话，就会缺乏一套评判的标准。

新一代香港人的品质

严：我们把话题从大学拉回来，拉到新一代的香港人身上。在您看来，新一代香港人应该具备怎样的视野和质量？

沈：首先如何定义香港人，现在已经变得愈来愈难。定义香港人是一个很political（政治性）的问题，取决于你住在这里、你认同香港的样子，还是你拿香港的ID卡。具体地定义谁是香港人我真是说不清楚，反正我的期望是这样子，住在这个地方的人应该要尊重我们住在这个地方的核心价值，当然对于核心价值每个人的定义都不一样，可是你起码要尊重一国两制的精神，我想这是最基本的质量。如果你连这个都否定的话，那在这个地方很难生存下去。

严：我一直觉得在此城的人对此城的投入度不是特别的大。这是我自己的一点体会，因为我是内地的背景，我认识很多在这边工作学习的内地朋友，我感觉他们对于香港的认受度、对这个社会的参与度都非常低，他们只会把自己的活动范围局限在中环这一带，真的有朋友和我说，他从来没有去过深水埗。

沈：我想语言是一个问题，对内地人来说，广东话真的是一个很大的门坎。可是本地人也是，很多传统的精英也只把自己固定在中环一带，所谓中环价值，这也是事实，因为从前香港这个地方不是很强调对本地的生存认同，这是近年才开始说的一种话题。可是你怎么定义本土也是一个非常具争议性的话题；香港有着一个和其他地方割裂还是互补的关系，每一个人的看法都不一样；反正我自己的观点就是香港作为中国最国际化的城市，它应该维持这个身份，维持这个优势，希望香港人有这个责任去保持这个优势，成为中国最国际化的一群人。我觉得，这是一个比较可望可即的期望。

严：与香港相比较，您又是如何看待和评价内地同样年纪的这一代年轻人？

沈：总体来说，我认识的内地人都是所谓最精英的，都是北大清华那一群人，所以他们的样本也不是很具有代表性。他们比香港人更加刻苦、勤励，有明确的奋斗目标，可是也因为同样的原因，有时候会过分用力，对很多东西会很刻意地去追寻。相反，香港人因为可能比较富足，比较没有压力，因此，有时还有空间去追求自己的梦想。可是在精英的圈子，内地竞争非常激烈，从农村的学校打拼到清华，需要经过很多很多次的淘汰，所以不可避免地变得比较功利，有时候同样位置的香港学生还会保持一点个人的理想。譬如在我的课上，有时第一课结束后就会有内地的学生跑过来请我写份推荐信，当然我知道他来的目的，可是还是要通过一点过程吧。

未来的人生目标

严：最后的问题，想请您谈谈自己。您曾经被评选为香港未来10年的五十大新星，不知道您如何看这评价？很好奇想知道您个人未来10年的人生目标又是什么？

沈：我对现在的生活很满意，因为在香港的大学可以出现一个国际关系学系，我在这个地方的使命基本上是算完成的。完成这个以后，我可以做自己更感兴趣的事。当然很多人到了某一个阶段会很积极地参与社会，可是现在的大方向就是这种社会参与已经变成一个有负担的工作，你要有所有的准备、所有的牺牲，尤其是个人的牺牲。我完全没有这个打算，也没有这种快感，所以在自己的本业做好自己的本分，往后做自己有兴趣的事，这是我现在的打算。另一方面，我不仅希望香港的大学有一个比较独立的国际关系的学科，也希望香港的媒体可以开辟有关国际关系的版面，刊载更多的国际评论，因为这是一个改变普通民众mentality（智性、意识）很重要的维度，也希望香港的社会有一些跟国际联系比较紧密的民间团体，基本上不用参与政治，多多举办类似于社会服务这样的文化交流。如果这几个目标可以达成的话，我想我是满意的。